Nicolae Constantinescu

LECTURA TEXTULUI FOLCLORIC

FOLCLORUL — CUM POATE FI ÎNȚELES

1.0. Este un adevăr pe care istoria cercetării literare l-a reținut ca atare faptul că majoritatea covârşitoare a studiilor din acest domeniu s-au ocupat – la un moment dat – mai mult şi mai insistent de ceea ce este exterior operei literare decât de aceasta în sine. Datele despre epoca literară, despre biografia autorului, despre etapele creației, despre sursele operei – fără nici o îndoială necesare şi utile ca moment preliminar al interpretării faptului literar – au devenit nu o dată preponderente, studiile literare rămânând adesea la nivelul consemnării lor minuțioase. Dincolo de constatarea că „încercările de a analiza operele au fost modeste în comparație cu uriaşele eforturi depuse pentru studierea cadrului lor" (Wellek-Warren); dincolo de refuzul declarat al unui asemenea demers - „las la o parte, deci, din capul locului studiile asupra biografiei, ca nefiind literare" (Todorov) – se observă în ultimele decenii o schimbare a atitudinii față de această stare de lucruri. „În vremea din urmă – constatau cu îndreptățire mai de mult autorii Teoriei literaturii – s-a produs o reacție salutară, în sensul recunoaşterii faptului că studiul literaturii trebuie să se concentreze în primul rând asupra operelor literare înseşi".[1]

În momentul „centrării" atenției asupra poemului, asupra produsului literar, s-a pus cu şi mai mare acuitate problema definirii obiectului cercetării şi a descrierii modului său de existență. Este întrebarea pe care critica şi teoria literară şi-au formulat-o de nenumărate ori, răspunsul căutându-se în continuare. O carte despre critică – zice Northrop Frye – „nu ar putea să înceapă prin a răspunde clar la problema fundamentală: Ce este literatura?". Oricât de şocantă ar fi această afirmație, argumentele o susțin, în spiritul declarat polemic al autorului: „Nu dispunem de criterii reale pentru a deosebi o structură verbală literară de una non-literară şi nu avem nici cea mai vagă idee cum să tratăm aria semiobscură de cărți socotite opere literare numai fiindcă au fost pur şi simplu incluse într-un curs universitar despre «cărțile fundamentale»".[2]

În ciuda dificultăților evidente şi inerente pe care definirea operei literare şi a literaturii le întâmpină datorită faptului că aceeaşi realitate se înfățişează diferit în funcție de optica, poziția, unghiul din care este privită, sau poate tocmai de aceea, definiții s-au dat şi se vor mai da.

Subscriind la ideea că „noțiunile fundamentale si de circulație curentă tind spre indefinisabil" (Iosifescu) nu ne vom abține să cităm totuşi o definiție, fie şi

pentru valoarea ei operațională. „Opera literară va fi considerată ca un întreg sistem de semne, sau ca o structură alcătuită din semne, care slujeşte unui scop estetic precis”.[3]

Luându-se în considerare „materialul” special care serveşte la „construcția” operei literare efortul a fost îndreptat spre stabilirea diferențelor dintre limbajul comun, obişnuit, cotidian şi limbajul artistic, între utilizarea limbii ca mijloc de comunicare – şi numai atât – şi folosirea limbii ca mijloc de comunicare artistică, între „literar si non-literar”.[4]

Nu este cazul, aici, să lămurim această chestiune, deşi până la un punct, textul folcloric are acelaşi statut şi se comportă la fel cu textul de literatură cultă, vrem să spunem că şi unul şi altul sunt opere literare, „poeme”, şi ridică probleme teoretice similare. Definirea literarului, în general, a operei literare culte este binevenită pentru studiul de folclor, fiindcă, dincolo de similitudini, între cele două moduri de existență a poemului sunt şi deosebiri încât, în tentativa următoare, de definire a celei din urmă, cea dintâi poate să servească drept plan de referință.

Asemenea literaturii culte, poezia folclorică uzează de materialul lingvistic pe care îl ordonează în structuri proprii, specifice, realizând o comunicare de un tip deosebit, cu efecte artistice.

Aşa cum cercetătorului literaturii culte nu-i este indiferent, şi nici nu poate să-i fie, obiectul propriei sale investigații, de la a cărui definire şi cunoaştere exactă trebuie să pornească în procesul complex al interpretării, analizei, descoperirii sensurilor, înserierii, clasificării, comparării, etc., cercetările de folclor literar, oricare ar fi ținta lor, dar cu atât mai mult cele care doresc să ajungă la descifrarea semnificațiilor poeziei populare, trebuie să pornească de la definirea acesteia, de la consemnarea elementelor specifice, de la evidențierea modului ei propriu de existență. Operații necesare şi obligatorii într-un domeniu în care diletantismul, repudiat de ştiință, s-a făcut simțit mai mult decât oriunde. Dar chiar atunci când studiul a fost serios, intențiile onorabile, demersurile teoretice notabile s-a întâmplat ca textul folcloric să apară mai mult ca un pretext sau ca un inventar de argumente pentru demonstrații de mitologie, psihologie, istorie etc. Întoarcerea la text, pe care o propun cercetările din vremea din urmă nu este o operație simplă şi, în orice caz, nu se rezolvă la modul declarativ.

1.1. Aceleaşi, până la un punct, problemele textului folcloric nu se pot confunda cu cele ale textului cult datorită apartenenței lor la două serii culturale distincte. Raportul vizibil dintre cele două tipuri de cultură – populară şi cărturărească – este unul de diferențiere; încă romanticii surprindeau, ca o opoziție relevantă, naturalețea, spontaneitatea poeziei folclorice față de artificialitatea celei culte. Separarea s-a marcat şi în domeniul artelor unde „descoperirea plasticii populare a urmat abia o sută de ani după cea a poeziei dintr-un îndemn analog, de a

readuce la o nouă viață o plastică înnămolită în forme tradiționale sau ca o reacțiune împotriva impresionismului excesiv, plastica populară aparținând tipului expresionist al artei".[5]

Ca atitudine, la începuturi, accentul a căzut pe elogierea formelor culturii populare, pe sublinierea calităților acesteia, a originalității şi chiar a superiorității lor față de cele culte. Se afirmă nu numai primatul în timp, al culturii populare față de cultura cărturărească, dar şi o anume determinare, dependență a celei de a doua față de prima. „Dar o cultură majoră – sublinia Blaga – mai are nevoie si de o temelie, iar această temelie *sine qua non* e matca stilistică a unei culturi populare". Filozoful distingea cu finețe raporturile dintre cele două tipuri de cultură, resorturile intime care le unifică şi le diferențiază în acelaşi timp. „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează; nu o măreşte în chip mecanic şi virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini şi orizonturi lăuntrice".[6]

Plină de interes, perspectiva semiotică asupra culturii ne apropie mai mult de problema textului, conceput în sens foarte larg, dar cu posibilități de îngustare, de limitare pentru ceea ce noi vom considera a fi textul folcloric.

Pornind de la o definiție foarte cuprinzătoare a culturii văzută ca „suma întregii informații neereditare, împreună cu mijloacele de organizare şi păstrare a acesteia"[7], insistând asupra rostului esențial al organizării informației, al caracterului de sistem al faptelor de cultură („cultura este un sistem de semne, organizat într-un mod determinat. Tocmai elementul organizare, care ne apare sub forma unei sume de reguli şi restricții aplicate sistemului, joacă rolul de indiciu definitoriu al culturii"), opunând-o în egală măsură naturii si non-culturii, L M. Lotman ajunge la încheierea că sistemul culturii poate fi considerat „în calitate de *limbaj* (subl. aut.) în semnificația semiotică generală a termenului"[8]. Pe baza prezenței sau absenței unuia dintre cele două criterii clasificatoare – existență şi valoare – semioticianul sovietic distinge patru tipuri de cultură. Primul tip, în care codul culturii reprezintă doar o „organizare semantică"[9] prezintă mare interes pentru cercetarea noastră, întrucât, deşi definit prin analiza textelor din Evul Mediu timpuriu rusesc, acest tip acoperă formele de cultură folclorică, orală. Cultura medievală, „tipul semantic" („simbolic") se bizuie pe un cod cultural care nu ridică problema sintaxei semnelor întrucât „feluritele semne nu sunt. Decât tot atâtea înfățişări diferite – sinonime (sau antonime) – ale uneia şi aceleiaşi semnificații" (subl. aut.).[10]

Aşadar o mulțime de semne față de care diferitele semnificații reprezintă doar variații ale uneia şi aceleiaşi semnificații, într-un proces de aprofundare a acesteia, de atingere a adevărului.

În acest context, însuşi actul lecturii, al cititului căpăta o dimensiune particulară, accentul căzând nu pe „acumularea cantitativă de texte citite, ci (pe)

aprofundarea unuia singur, (pe) retrăirea lui repetată încă şi încă odată”.[11]

Abordând problema raportului dintre conţinut şi expresie în limitele codului culturii de tip feudal – (folcloric, după noi) – Lotman notează că „expresia este întotdeauna materială, conţinutul este ideal. Cum însă ansamblul de semne nu se construieşte sintagmatic, ci ierarhic, ceea ce constituie un conţinut la un anumit nivel poate juca rol de expresie – avându-şi propriul ei conţinut – la alt nivel mai înalt”.[12]

În condiţiile în care semnul „se construieşte după principiul iconic”, iar raporturile dintre expresie şi conţinut sunt „preexistente”, rolul artistului, al creatorului nu este, practic, acela de creator, ci de intermediar. Mărcile culturii populare subliniate mai înainte se confirmă şi la analiza semiotică a fenomenului. Statutul aparte al semnului şi poziţia artistului faţă de acesta exclud „originalitatea”: „...posibilitatea de a se crea texte noi şi totodată adevărate este principial exclusă. Textul nou este întotdeauna unul vechi descoperit acum”. Aceasta ar nega rolul creator, contribuţia personală a creatorului şi purtătorului de bunuri culturale. Or, se subliniază, rolul lui nu este pasiv: artistul este un om care demonstrează prin dinamismul său moral dreptul de a juca rolul de intermediar, de „revelator”, cu ajutorul căruia „tâlcurile veşnice şi prestabilite trebuie să se înfăţişeze lumii”.[13]

Importantă pentru discuţia referitoare la actul lecturii textului este observaţia după care, semnificaţia fiind construită ierarhic în cadrul semnului, „unul şi acelaşi semn poate fi citit în mod diferit la diferite niveluri. Una şi aceeaşi expresie capătă un conţinut diferit la niveluri diferite ale sistemului. Din care pricină, mişcarea către adevăr nu este o trecere de la un semn la altul, ci o adâncire (subl. aut.) în semn”.[14]

1.2. Parte integrantă a tipului de cultură „puternic semiotizată”, folclorul răspunde legităţilor modului de existenţă a acesteia, are aceleaşi trăsături distinctive, aceleaşi caracteristici cu ea. Folclorului îi sunt proprii tradiţionalitatea faţă de înnoirea specifică altor tipuri de artă, oralitatea faţă de scris, variabilitatea faţă de unicitate, caracterul colectiv faţă de caracterul individual al culturii neorale, al literaturii şi artei culte etc.

Pentru literatura populară, ca segment constitutiv al ansamblului numit folclor, opoziţia oral-scris are cea mai mare însemnătate. Distincţia principală dintre cele două tipuri de literatură – populară şi cultă – stă în modul lor propriu de existenţă, generat de împrejurarea că cea dintâi este creată, circulă şi este receptată prin viu grai, de la interpret la interpret, iar cea de a doua este fixată încă din momentul creaţiei în scris, circulă prin mijlocirea cărţi, a textului tipărit, relaţia creatorului cu cititorii fiind mediată, mijlocită de litera scrisă.

Relevantă mai ales pentru distingerea literaturii populare de cea cultă,

opoziția oral-scris apare mai puțin operantă în cazul altor tipuri de manifestări folclorice – muzică, dans etc. – care, sub aspectul modului de adresare, de prezentare, de ipostaziere, nu se deosebesc esențial de perechile lor culte. Muzica, fie ea populară sau cultă, este destinată interpretării şi ascultării, citirea partiturii nefiind în nici un fel declanşatoare de emoții artistice. La fel dansul, a cărui vizionare este absolut necesară, ca unic mod de receptare, indiferent dacă este vorba de o sârbă sau horă, de un balet clasic sau modern.

În ciuda unor situații cum ar fi transmiterea sau conservarea prin scris a producțiilor literare (caietele de cântece ale lăutarilor, caietele de amintiri, versurile, scrisorile versificate, colecțiile etc.) sau interpretarea orală a unor piese aparținând literaturii culte (romanțele pe versurile poeților noştri, povestirea basmelor „de autor" etc.) esența opoziției nu se modifică, oralitatea ca mod de transmitere directă, nemediată, a mesajului atrăgând după sine o serie de consecințe, caracterizante pentru întreg ansamblul manifestărilor folclorice.

Înțelegerea caracterului anonim, colectiv şi sincretic al faptelor de folclor se leagă tocmai de oralitatea acestora.

Este firesc ca în acest îndelung proces de transmitere de la individ la individ, din generație în generație, prin viu grai, numele creatorilor diferitelor bunuri folclorice să se fi uitat, să se fi pierdut. Anonimatul firesc al creațiilor populare este favorizat de transmiterea lor orală, chiar dacă în vremea din urmă unii deținători de folclor acuză un sentiment de paternitate mai accentuat. Dar, în situația unor creatori al căror orgoliu se concretizează în semnături orale aşezate la finele creației, realitatea demonstrează că paternitatea arogată este anulată imediat ce cântecul trece în gura altui şi altui interpret. Chiar în cazul unei categorii folclorice ca scrisorile în versuri, care implică semnătura finală, numele „expeditorului", trebuie să distingem că aceasta priveşte mai ales aspectul epistolă şi mai puțin aspectul poem. Semnătura nominalizează scrisoarea, eventual elemente de variație poetică originală, textul poetic ca idee, concepție, elaborare fundamentală, nu ca variantă, rămâne de obicei indiferent la semnătură, anonim.

„Răvaşul versificat şi «versul» semnat nu reprezintă aşadar o zonă de suprimare, arată R. Niculescu, ci, cel mult, de relativă limitare a anonimatului folcloric."[15]

Ar trebui poate subliniat că, în condițiile culegerii ştiințifice a folclorului, se acordă atenția cuvenită consemnării numelui informatorului, deținătorului de bunuri folclorice, consfințindu-se prin aceasta nu paternitatea operei în cauză, ci mai de grabă apartenența ei, în mod cert proveniența variantei respective.

Nimeni nu mai acceptă astăzi imaginea fetelor torcând în şezătoare şi a bătrânilor aşezați la gura sobei, creând împreună, simultan, prin contribuție de grup, o doină sau un basm. Caracterul colectiv al faptelor de folclor apare şi el ca o consecință a oralității acestora. Explicația lui trebuie să aibă în vedere nu actul

creației, act prin excelență individual în toate tipurile de artă, ci procesul circulației, transmiterii şi preluării bunurilor folclorice. În contribuția succesiva a mai multor creatori, în adăugirile sau omisiunile operate de fiecare dintre aceştia pe scara timpului sau în extensia teritorială a motivului se găseşte explicația caracterului colectiv al produselor culturii orale, alături de condiția apartenenței individului creator la o anumită colectivitate, în spiritul căreia va crea, şi de acceptarea de către această colectivitate a produsului respectiv. Un aspect important rezultat din crearea şi interpretarea orală a faptelor de folclor îl constituie sincretismul, colaborarea mai multor limbaje artistice la realizarea bunului respectiv. În alianța textului cu melodia, cele două moduri de artă şi-au găsit un suport reciproc şi insul folcloric nici nu le poate delimita în actul interpretării, simțindu-le si tratându-le, aşa cum sunt, ca pe un tot organic. Nu este vorba doar de o anumită stare, rezultată din îmbinarea textului cu melodia, aceasta din urmă „îndemnând şi încălzind pe zicător", cuprins treptat de o sublimă „căldură creatoare", ci mai mult, chiar de o condiționare reciprocă a celor două laturi – poetică şi muzicală – în sensul că partea de cântec întovărăşeşte partea de poezie, o reclamă în minte – „căci altfel omul nu e în stare a da nimic" – cum observa pe bună dreptate N. Iorga.

Cercetările de teren demonstrează cât de indisolubilă este legătura textului cu melodia în conştiința inşilor folclorici care practic nu pot să separe textul literar de componenta sa muzicală. Cerându-i-se, în cadrul unui experiment, unui cântăreț de balade să recite textul uneia dintre piesele din repertoriul său activ, el spune: „nu merge, dom'le, băsmit până n-oi avea o țâr de melodie la el. Să-l încercăm, să vedem dac-o ieşi; n-o ieşi, la o casă mare, un geam spart, rămâne aşa".[16]

Dacă în mintea cântăreților populari cele două realități se află într-o asemenea simbioză încât devin şi sunt inseparabile este evident că nici cercetătorul nu poate face abstracție de fenomen. De altfel cel mai reputat autor în domeniu – C. Brăiloiu – arată în studiul său fundamental. Versul popular românesc cântat, că „examinate separat nici poezia, nici muzica nu dezvăluie nimic esențial".

Deşi „legăturile care unesc textele poetice şi melodiile sunt deosebit de slabe, celor două secțiuni metrice le corespund două scheme ritmice (care le determină sau care le prevăd) încât structurile asortate sunt practic interşanjabile"[17] la nivelul versului se constată subordonarea acestuia rândului melodic respectiv. Altfel zis acelaşi text poetic poate fi, virtual, interpretat pe mai multe melodii, după cum pe o singură melodie se pot interpreta nenumărate texte. O bătrână informatoare din satul Sârbi, Maramureş deținea trei tipuri de melodii pe care cânta, diferențiat, textele de jale si urât, de dragoste şi satirice, în repertoriul său poetic intrând circa 30 de piese. Pe de altă parte, aşa cum arătam, analiza raportului dintre rândul ritmic (vers) şi rândul melodic atestă că „orânduirea metrică a versului nu are altă funcție decât de a prefigura orânduirea ritmică a rândului

melodic la care se va adaptau[18]. Constatarea, sprijinită pe exemple, lămureşte raportul dintre accentele vorbirii şi accentele metrice subliniind nonobligativitatea lor pe întreg versul, dar obligativitatea în ultimul picior, locul şi funcția pauzei în vers, explică proveniența şi funcția silabei de completare la versurile catalectice de 5 şi 7 silabe „care constă în adăugarea unei atone de sprijin având ca scop să refacă seria scurtată”[19], un rost similar avându-l prin scurtare, apocopa, ca şi alte mijloace de care se serveşte versificația populară în condițiile în care melodia impune metrului legea sa.[20]

Se recunoaşte, prin opoziție, existența unui alt sistem de versificație populară în care componenta muzicală nu intervine, textul comportându-se altfel, precum pluguşoarele, orațiile de nuntă, descântecele, proverbele şi ghicitorile versificate etc., sugerându-se în acelaşi timp posibile inter-influențări.

Raportul text-melodie este urmărit apoi la nivelul construcției. Deşi poezia populară nu împarte textul în strofe, iar „succesiunea versurilor nu cunoaşte nici o constrângere care să vizeze vreo orânduire simetrică oarecare”, C. Brăiloiu nu se contrazice când demonstrează, cu o mulțime de exemple şi bizuindu-se pe analiza raportului dintre strofa melodică şi text, că există multe „combinații simetrice care merită din plin numele de strofe, sau mai bine-zis – arhitectura muzicală nesinchisindu-se de ele în nici un fel – pseudo-strofe – pe care poporul le pune în valoare prin mijlocirea paralelelor – variații pur verbale, comparații, enumerații, antiteze”, o condiție a existenței acestora fiind suprapunerea la „simetria formei” a „simetriei stilistice”.[21]

Interpretarea textului folcloric trebuie să țină seama de toate aceste elemente care conferă faptelor de literatură orală un statut aparte. Raportat la literatura „de autor”, la arta cultă, folclorul apare ca „o formă particulară (specifică) a creației”, aşa cum demonstrează cu argumente convingătoare P. Bogatârev şi R. Jakobson, în celebrul lor studiu din 1929. Se vede că deceniul al treilea al secolului nostru a fost extrem de fertil pentru cercetarea teoretică a principalelor aspecte şi probleme ale creației artistice, suficient fiind, poate, să amintim aici contribuțiile „formaliştilor ruşi” la studiul literaturii şi folclorului, precum – spre exemplu – **Morfologia basmului** (1928) de V. I. Propp sau **Teoria literaturii. Poetica** (1927) de B. Tomaşevski.

Spiritul cercetării „formaliste” a fost clar exprimat de unul dintre teoreticienii acestei şcoli, E. Eihenbaum, care nota la un moment dat: „Principiul care a stat la baza elaborării metodei formale a fost acela al specificării şi concretizării ştiinței literare. Toate eforturile au fost îndreptate spre lichidarea situației de până atunci când, după expresia lui A. Veselovski, literatura constituia un «resnullius». [...] La căpătâiul activității lor formaliştii au pus şi pun afirmația că obiectul ştiinței literaturii ca atare trebuie să-l constituie cercetarea particularităților specifice ale materialului literar, care îl deosebesc de oricare altul,

cu toate că acest material, prin trăsăturile sale secundare, ar putea justifica utilizarea sa ca material auxiliar pentru alte ştiinţe”[22]. La baza acestei concepţii stă o afirmaţie mai veche a lui Roman Jakobson după care „obiectul ştiinţei literaturii nu este literatura, ci literalitatea, adică ceea ce face dintr-o anumită operă, o operă literară”.

Studiul **Folclorul ca formă specifică a creaţiei**[23] de P. G. Bogatârev şi R. O. Jakobson pune exact în aceşti termeni problema; el urmăreşte tocmai definirea cât mai riguroasă a faptelor de folclor, „specificarea” lor, distingerea de alte tipuri de manifestări artistice şi în primul rând de literatura cultă. Paralela cu limba, similitudinile dintre faptele de limbă şi faptele de folclor constituie premisa şi concluziile întregului studiu. Distincţiei lingvistice saussour-iene între *langue* şi *parole* i se găsesc corespondenţe în planul creaţiei poetice orale. Astfel, privitor la raportul dintre tradiţie şi inovaţie, se insistă asupra rolului „socializării”, modificările personale devenind fapte de limbă „numai atunci când colectivitatea purtătoare a langue le-a sancţionat şi le-a primit ca valide pentru toţi” şi, prin analogie, „viaţa unei teme folclorice începe în momentul în care este primită de comunitatea dată şi există din momentul în care această comunitate şi-a făcut-o proprie”.[24]

Condiţie a supravieţuirii operei folclorice, acceptarea, ei de către colectivitate nu funcţionează cu aceleaşi consecinţe în planul literaturii culte, care este oarecum indiferentă faţă de reacţiile publicului, ale cititorilor. Dacă un roman „poate să fie desfigurat de către lector”, poate să fie contrazis, în compoziţia sa, după perceptele şcolii literare a timpului, fără ca aceasta să afecteze „existenţa lui potenţială”, un fapt folcloric neacceptat de colectivitate cade în desuetudine, moare, dat fiind că „folclorul conservă numai acele forme care sunt funcţionale pentru o comunitate dată”.[25]

De altfel situaţiile de respingere a unor forme folclorice de către colectivitate sunt relativ rare, atâta timp cât funcţionează „cenzura preventivă” a acesteia. Dacă, din nou, pentru opera cultă data naşterii este socotită a fi momentul când autorul a pus-o pe hârtie, pentru opera folclorică actul de naştere este semnat nu în momentul când aceasta „se obiectivizează pentru prima dată”, ci în momentul „în care a fost primită (acceptată) de colectivitate”.[26]

Fără a se nega rolul individului în realizarea unui bun folcloric, posibilitatea ca acesta să conţină în sine elemente generate de personalitatea creatorului, o anume expresie individuală, se insistă asupra obligativităţii sancţiunii sale de către colectivitate: „un rit fără sancţiunea colectivităţii nu poate exista”.

Tocmai în socializarea faptelor de folclor rezidă esenţa lor particulară. Raportul langue – parole din lingvistică îşi găseşte o similitudine în modul de existenţă virtual al folclorului, ca fapt artistic, şi obiectivările lui în nesfârşitul număr de variante datorate contribuţiilor succesive ale nenumăraţilor interpreţi.

„Opera folclorică este extra-personală, ca şi langue şi trăieşte o viaţă pur potenţială, nu este, în cele din urmă, decât un complex al cunoscutelor norme şi impulsuri, canavaua tradiţiilor actuale pe care interpreţii (cititorii) o însufleţesc cu aportul lor particular, cum fac creatorii de parole faţă de langue. În măsura în care aceste inovaţii individuale ale limbii (sau ale folclorului) răspund exigenţelor comunităţii si anticipează evoluţia regulată a lui langue (sau a folclorului) ele se vor socializa şi vor deveni fapte de langue (sau elemente ale operei folclorice)".[27]

Faţă de această situaţie, opera literară cultă se aşează ferm pe poziţia lui parole, prin caracterul ei eminamente individual, prin faptul că nu este „predeterminată" de cenzura tradiţiei, de ale cărei exigenţe ţine seama numai în parte. Din unghiul relaţiei dintre operă şi consumator apropierea pe care P. Bogatârev şi R. Jakobson o găsesc în domeniul economiei ni se pare foarte sugestivă. Literatura cultă se aseamănă cu aşa-numita „producţie de consum (de serie)", în timp ce folclorul ţine de aşa-zisa „producţie de comandă"[28] într-atât de puternice sunt imperativele consumatorului – colectivitate a folclorică –, exigenţele lui impuse creatorului popular. Tocmai în această funcţie coercitivă a tradiţiei, în asumarea ei de către insul creator, poate fi găsit un răspuns mai exact la cunoscuta teorie a „reproducerii", a „bunurilor culturale decăzute" (gesunkenes Kulturgut). Chiar dacă faptele aduse în discuţie de iniţiatorii şi susţinătorii acestei teorii (J. Meier, H. Naumann) vor fi fost întru totul adevărate, interpretarea lor suferă atâta timp cât cercetarea genetică scapă din vedere sistemul specific în care faptele de cultură cărturărească sunt integrate. Accentul cade aici pe „funcţia împrumutului", „pe alegerea şi transformarea materiei adoptate", între „producere" şi „reproducere" (cf. afirmaţiei „poporul nu produce, reproduce") – arată P. Bogatârev şi R. Jakobson – nu poate fi trasă o barieră de netrecut, cea de pe urmă neputând fi pusă în inferioritate. „Reproducerea nu înseamnă acceptare pasivă. Transpunerea unei opere aparţinând «artei monumentale» în cea considerată «primitivă» este pentru aceasta din urmă un act de creaţie [...]. Din punct de vedere funcţional, singurul care permite a înţelege faptele artistice, o aceeaşi operă de artă, înainte şi după adoptarea ei de folclor, sunt două fapte substanţial diferite".[29]

Funcţionalitatea faptelor de folclor le dă acestora o notă particulară şi a ţine seama de rostul bunurilor de cultură populară în ansamblul manifestărilor vieţii este o condiţie a înţelegerii lor exacte.

Chiar aceleaşi elemente ale operei, care ar părea că au aceeaşi funcţie şi semnificaţie în cele două tipuri de literatură „dovedesc că se comportă şi funcţionează diferit într-una şi în cealaltă. Dacă privim, de exemplu, versul, versificaţia, aparent conduse de aceleaşi legi şi având aceleaşi rosturi în poezia populară ca şi în cea cultă, se poate constata că în cea dintâi „schema ritmică" are, mai mult decât „versul" din poezia cultă, o funcţie creatoare. Aceeaşi situaţie şi pentru alte elemente „formalizate" ale folclorului, cum sunt modelele structurale

ale diferitelor categorii, formulele steoretipe, locurile comune, clişeele călătoare, structurile metaforice şi metaforele consacrate, formulele inițiale şi finale, laitmotivele şi refrenurile etc.

Formalizarea atinge toate nivelurile operei, de la cel al structurii compoziționale până la cel al cuvântului, anumite epitete „împământenite" apărând şi în contexte cu care vin, semantic, în contradicție, precum „Foaie verde lemn uscat" sau „dalbe cătuşe" în Corbea.

Se vede deci, că sfera formalizării este foarte cuprinzătoare, cum notează Mihai Pop, şi că „justificarea ei (numai) prin caracterul mnemotehnic incontestabil nu este suficientă. Ne găsim de fapt în fața unui sistem de elemente corelate, a unui cod ce stă la baza comunicării literare orale".[30]

Cunoaşterea acestui cod de către interpretul-transmițător şi de către colectivitatea-receptoare este o condiție a realizării în bune condițiuni a comunicării, este o condiție a decodificării exacte a mesajului şi în acelaşi timp o premisă a recreării lui, a reactualizării acestuia de către alți si alți interpreți, virtuali creatori, „în folclor versul, strofa şi alte forme compoziționale mai complicate încă formează, pe de o parte, un puternic sprijin pentru tradiție şi pe de altă parte (factor strâns legat de primul) un mijloc eficace pentru tehnica «improvizației»".[31]

Aflat în posesia codului, văzut ca sumă de „proprietăți care rămân invariante în două sau mai multe mituri", codificarea situându-se atât la nivelul „gramaticii cât şi al lexicului"[32], insul folcloric are posibilitatea utilizării acestuia în raport cu nevoile comunicării artistice, codul prezentându-se sub forma unei abstracții generale, gata oricând să se concretizeze prin actualizare.

Variantele astfel rezultate, realizări autonome, individuale, obiectivări ale unui model virtual, preexistent în conştiința interpretului (şi a colectivității) pot să reprezinte, dincolo de marca proprie pe care insul creator şi-o pune asupra lor, mentalitatea unei epoci, unui moment istoric, o anumită evoluție în timp sau, pe de altă parte, particularitățile unei anumite zone, regiuni, localități.

Modelele, ca invariante, ca elemente stabile, constituite într-un sistem coerent, se situează pe planul gramaticii, în timp ce variantele, „ca realizări concrete ale acestora în diferitele interpretări, pe planul stilisticii".[33]

Relația model-variantă trimite cu necesitate către raportul fonem-sunet din fonologie, unde cel dintâi are calitățile modelului (abstract, virtual), iar al doilea răspunde trăsăturilor variantei (concretă, actualizată, individuală). Modelul apare astfel ca un dat preexistent, ca un construct mental niciodată explicitat de cei care îl posedă, dar actualizat de fiecare dată, în procesul creației folclorice, într-o nouă variantă. Modelul înlocuieşte conceptele de *arhetip* sau *ur-form,* cu care se aseamănă, totuşi, prin aceea că fiecare reprezintă un postulat, o virtualitate, o ipoteză, şi nu o realitate palpabilă. Deosebirea stă mai de grabă în poziția cercetătorilor față de aceste concepte, căci în timp ce preexistența modelului şi

virtualitatea lui sunt acceptate ca atare, arhetipul sau *ur-form* au fost socotite de unii cercetători ca aflându-se la capătul unui efort investigativ, ca nucleu esențializat rezultat dintr-o complicată operație de reducție a unui număr n de variante luate în considerație. Astfel se afirmă că „varianta de bază, prototipul sau arhetipul sunt, în perspectiva exegetului, reconstrucții abstracte bazate pe un număr suficient de variante”.[34] Ar trebui, poate, făcută mai întâi distincția între „variantă de bază”, pe de o parte, și „prototip” şi „arhetip”, pe de altă parte; ultimele două sunt nişte abstracțiuni, nişte concepte virtuale („un arhetip ca atare nu există în realitatea folclorică”), cu care nu se poate, deci, opera; primul („varianta de bază”) este o realitate concretă, un termen operațional, selectat de cercetător, după criterii riguroase (în principiu) dintr-un număr de variante date. Cu toată subiectivitatea implicată într-un astfel de act de selecție, „varianta de bază” („cea mai reprezentativă”, „cea mai completă”, „cea mai realizată” etc.) constituie, totuşi, un concept de lucru cu valoare obiectivă.

Aceleaşi date ale problemei transpar şi din încercarea de a defini variantele în raport cu motivul, înțeles a fi „un sistem de valori contractuale, bazat pe relații obligatorii între termeni pertinenți, cu valoare instituționalizată [...]; o entitate abstractă, cu calitate de normă, nelegată de individ, constituind un ansamblu de tipuri esențiale, care se manifestă prin intermediul variantei”. În cazul acesta motivul apare ca un element al codului care ține, prin natura lui, de „lexicul” cultural, mai mult decât de „gramatică”. „Abstracțiunea” ce i se atribuie nu atinge gradul modelelor structurale, deşi celelalte trăsături rămân valabile şi pot să constituie un termen de referință pentru variantă, văzută ca „materializare individuală a motivului, implicând un act de selecție şi de actualizare bazat pe un proces complex psihologic”.[35]

Desigur, cuvântul motiv apare aici ca un termen-cheie, ca un concept „focal”, aşa cum a fost văzut, de altfel, de majoritatea folcloriştilor. Pentru Stith Thompson „un motiv este elementul cel mai mic al unei poveşti având forța să persiste în tradiție”, iar D. Caracostea sublinia că „înțelegem prin motiv toți acei factori care duc acțiunea mai departe; cum arată şi etimologia cuvântului, motivul este un factor dinamic”.[36] Într-adevăr, *motiv* vine din lat. *motus = „mişcare”,* derivat la rândul său din lat. *moveo, -ere, movi, motum = „a mişca, a agita”* fiind considerat, cum am văzut, factorul dinamizator al acțiunii. De observat, în acest sens, că motivul a fost privit mai mult ca parte constitutivă a speciilor narative, când el poate şi trebuie să fie raportat şi la lirică, în egală măsură.

Variantele pot fi astfel definite şi prin raportarea la motiv, relația dintre acestea fiind pusă de A. Dundes în termenii *motifem şi alomotif*: „încercarea eroului prin diferite probe (ordeals) este, e.g., un motifem; sarcinile puse eroului pot să varieze de la înregistrare la înregistrare. Fiecare dintre aceste variații este numită un alomotif”.[37]

Se poate constata că definirea variantelor are în vedere contribuţia fiecărui individ creator la obiectivarea, la actualizarea modelului dat. El selectează din arsenalul de mijloace specifice categoriei respective pe acelea care corespund mai exact intenţiilor sale, talentului său, capacităţii lui creatoare. Evident această selecţie nu este arbitrară, pentru că bunul astfel creat este supus probei de foc a acceptării lui de către colectivitate. Fiecare variantă datorată unui ins folcloric poate să aibă nota ei specifică, dar nu stridentă.

Acceptând, deci, că în folclor orice interpretare înseamnă în acelaşi timp creaţie, se înţelege că vor exista atâtea variante câte actualizări ale modelului se produc, teoretic numărul lor fiind infinit. Tot teoretic se acceptă că nu există două variante identice, chiar dacă ele provin de la acelaşi informator, între cele două sau mai multe interpretări ale aceluiaşi cântec, să zicem, existând diferenţe mai mari sau mai mici.

Dacă din punctul de vedere al diferenţelor minime care despart două sau mai multe variante există un consens, din punctul de vedere al diferenţelor maxime acceptate pentru a conchide dacă ne aflăm în faţa unor variante ori a unor piese distincte lucrurile sunt mai complicate. Nu e vorba numai de lirică, unde contaminarea, aglutinarea, transformarea motivelor ridică dificultăţi aproape insurmontabile, ci şi de categorii ale epicii, ca balada sau basmul, mai ales.

Câţi şi care dintre constituenţii unui mesaj epic trebuie să se repete, să coincidă, şi în ce măsură, pentru ca două sau mai multe piese luate în discuţie să fie considerate variante sau nu?

Se citează uneori drept variante texte care nu au nimic sau aproape nimic comun unul cu celălalt. Să fie oare suficientă, pentru acceptarea ca variantă a unei piese, simpla coincidenţă a numelui personajului sau, chiar mai mult de atât, a unui singur element constitutiv?

Chiar în cazul basmului realitatea demonstrează că se poate vorbi de variante numai în situaţia culegerii aceluiaşi basm de la acelaşi informator. Altminteri, dată fiind posibilitatea cuplării motivelor, nu vom întâlni decât în rare cazuri basme conţinând aceleaşi motive şi la fel ordonate, demne de a fi socotite variante.

În acest sens Gh. Vrabie propune un termen nou, acela de non-variantă sub care ar trebui înţelese pe de o parte acele piese care „reproduc întocmai motivul, fie că este prea cunoscut în regiune, fie că a fost învăţat după vreo colecţie"; apoi formele care „nu exprimă nici teamă, nici idee, fiind doar simplu fragment sau pastişă"; în sfârşit „o structură la un motiv dat, concepută într-o formă prea personală, deci individuală, de asemenea este privită ca non-variantă".

Rezultă că ceea ce caracterizează variantele folclorice sunt „stabilitatea şi continuitatea" la nivelul tripticului „temă-motiv-idee": „în totalitatea lor mai fiecare variantă trebuie să aducă o latură sau un aspect nou temei, ideii, o altă orânduire materialului verbal, în sfârşit o variere din care să rezulte activitatea

artistică si de viață din partea colportorului-autor”.[38] Chestiunea nu este, cum se vede, lămurită; rămâne ca în cercetare fiecare realizare poetică (muzicală) să fie raportată la unul din criteriile enunțate mai sus pentru a i se valida statutul. Apare cu pregnanță, în această tentativă, necesitatea cataloagelor tematice, motivice, tipologice ale categoriilor folclorului românesc.

1.3. Aşa cum s-a arătat nu o dată, cele mai multe dintre faptele de literatură populară nu au o existență independentă, ci sunt incluse în complexe culturale mai largi, sunt integrate acestora şi îşi dezvăluie semnificațiile prin raportarea la acestea. Statutul faptelor de literatură populară nu este, pe ansamblul folclorului literar, acelaşi, unele fiind mai intim legate de anumite manifestări ritual-ceremoniale, celelalte manifestând o relativă independență față de astfel de ocazii. Ovid Densusianu observa, în cursul său din 1909, această dicotomie arătând că „în folclorul tradițional trebuie să distingem două categorii de producțiuni: 1) cele care stau în strânsă legătură cu viața practică (credințe, obiceiuri, superstiții) şi 2) cele care ar putea fi numite de ordine ideală, pentru că se raportă la sfera superioară de gândire şi simțire a omului simplu, la partea poetică a vieții lui (basme, tradiții, legende, poezii)”.[39] Cât priveşte întrebarea despre viabilitatea, perenitatea folclorului se aprecia că producțiile aparținând primei grupe sunt mai expuse pieirii „pentru că ele, fiind o rămăşiță a condițiunilor primitive de trai, nu vor mai avea cu vremea substratul pe care se întemeiază”. Din punctul acesta de vedere relaționarea faptelor de cultură populară cu cele ținând de cultura primitivă este obligatorie pentru buna înțelegere a faptelor de literatură orală.

Ceea ce apropie faptele de cultură populară de cele ținând de cultura primitivă este funcția lor utilitară, practică. În arta populară, „funcțiunile utilitare şi sociale domină în multe cazuri pe cele estetice”[40]. Cu atât mai mult în cultura primitivă unde fiecare fapt urmăreşte o finalitate practică, obținerea unui beneficiu legat de existența lor de zi cu zi, de dobândirea hranei sau de apărarea împotriva forțelor ostile, necunoscute. Unele forme ale culturii primitive ca, de exemplu, picturile rupestre pot fi interpretate şi ca un mijloc de exersare de către membrii comunității a unor forme eficiente de vânătoare (animalele figurate sunt insistent lovite în zonele vulnerabile ale corpului), ca o modalitate de „inițiere” a tinerilor în tehnica vânătoarei, dar şi ca un mijloc de obținere a succesului la vânătoare în virtutea logicii magice, care domină gândirea primitivă. „Dacă primitivul desenează şi modelează, dacă improvizează poetic şi cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvântului de a lucra asupra ființelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumeşte”.[41]

În cercetarea faptelor de cultură populară, a textelor folclorice în cazul nostru, trebuie să se țină seama de această realitate şi de raportul de continuitate

care există neîndoielnic între cele două forme de cultură. Identificarea elementelor de gândire primitivă în cultura populară este destul de dificilă datorită permanentei schimbări, modificări, transformări a gândirii umane în decursul timpului, adaptării ei la noile realități, etc. Cum culegerea folclorului a început în Europa, în mod sistematic, abia în secolul al XIX-lea este lesne de înțeles că identificarea straturilor mai vechi prezente în faptele de cultură populară devine o operație de adevărată arheologie spirituală.

Oricum, îndreptându-ne atenția exclusiv asupra producțiilor literare integrate unor complexe ceremoniale putem constata că acestea rețin şi conservă, uneori în chip neaşteptat, o mentalitate proprie omului aflat pe o treaptă îndepărtată a istoriei sale, o concepție arhaică despre lume, despre relațiile sale cu semenii, cu natura etc.

Chiar dacă această realitate conceptuală nu ne parvine sub forma unui sistem mitologic coerent, cum se poate constata la popoarele sau populațiile primitive, ea există convertită în rituri şi în poezia ce le însoțeşte.

Problema raporturilor dintre mit („orice povestire anonimă care vorbeşte despre originile şi destinele lucrurilor"; „o povestire cu zei sau ființe divine în a căror realitate poporul crede" etc.) şi rit („acte sau acțiuni având drept scop să influențeze natura şi s-o supună"; un act sau o succesiune de acte executate în virtutea logicii magice şi urmărind o anume eficiență în planul realității etc.), dintre mit şi poezie, pe de o parte, şi a relațiilor dintre rit şi textul poetic, pe de altă parte a stat de multă vreme în atenția cercetătorilor, iar punctele de vedere exprimate sunt destul de contradictorii. Pentru P. Saintyves un mit nu reprezintă altceva decât exegeza sau comentariul unui ritual, opinie prezentă şi la alți cercetători, poate ceva mai nuanțat. „Mitul, ritualul şi organizarea socială sunt inestricabil legate şi nu pot fi studiate separat; organizarea socială este la origine cea care permite ritualul şi acesta reprezintă mitul"[42] sau în acelaşi sens „în perspectivă istorică mitul apare după ritual şi legat de acesta; el este partea vorbită a ritualului; este povestea pe care o reeditează ritualul".[43]

Față de aceste puncte de vedere care simplifică şi unilateralizează raportul în discuție, Cl. Lévi-Strauss adoptă o poziție mai dialectică, nuanțând conceptele: „Mitul şi ritul nu se dublează întotdeauna; dimpotrivă, se poate afirma că ele se completează în domenii care oferă deja un caracter complementar. Valoarea semnificantă a ritualului pare cantonată în instrumente şi în gesturi: este un paralimbaj (paralangage). În timp ce mitul se manifestă ca un metalimbaj (metalangage): el face uz din plin de discurs, dar situând opozițiile semnificante care îi sunt proprii la un nivel de complexitate mai înalt decât acela cerut de limbă, pe când aceasta funcționează cu finalitate profană".[44]

Aşadar ritul transmite un mesaj recurgând la alt cod decât cel lingvistic (acte, gesturi, instrumente), în timp ce mitul, deşi uzează de codul limbii nu se

confundă cu un mesaj obişnuit, cotidian.

Venită din partea unui etnolog cu o vastă experiență de teren, având contacte directe cu populații la care miturile şi ritualurile sunt încă vii, în stare pură, observația ne apare ca foarte întemeiată.

Lucrurile se complică, însă, când încercăm să identificăm aceste raporturi în folclorul nostru sau al altor popoare europene, care nu au avut sau nu au conservat o mitologie proprie, ca sistem închegat. Iar atunci când suntem în fața unei mitologii foarte coerente, precum cea greco-latină, indiană, egipteană etc. Trebuie să se țină seama că acestea nu au ajuns la noi direct de la creatorii populari, ci prin intermediul unor opere literare datorate unor creatori culți precum Homer, Sofocle, Virgiliu, Ovidiu, etc. „Vom recunoaşte acestor mituri un autentic caracter popular, dar nu trebuie să uităm că ele nu ne-au parvenit într-o formă pură şi că nu putem pune semnul egalității între ele si materialele folclorice culese din gura poporului. [...] Ele reflectă incontestabil reprezentările populare, dar nu constituie în sine întotdeauna asemenea reprezentări în sensul strict al cuvântului”.[45]

Cercetătorii mai vechi nu au întreprins întotdeauna o asemenea disociere şi au căzut nu o dată în eroarea de a căuta identificări şi supraviețuiri ale unor instituții, reprezentări şi personaje din mitologia clasică greco-latină în folclorul românesc. Or, efortul ar trebui îndreptat nu spre identificări, ci spre descoperirea, în ceea ce oferă realitatea folclorică, dincolo de moşteniri şi de influențe, a fondului mitologic propriu fiecărui popor, fond mitologic adăpostit în credințele, legendele, practicile conservate încă şi în poezia care derivă din cele dintâi şi le însoțeşte pe ultimele.

Pentru atingerea acestui deziderat trebuie mai întâi notată distincția dintre faptul folcloric ca mesaj, ca text într-un sens foarte larg, şi actul folcloric ca performare, ca realizare practică a sa de către un sau nişte emițători (performeri), destinat unui (sau unor) auditori (destinatari), performarea având ca pereche receptarea, înțelegerea faptului folcloric este condiționată de cunoaşterea împrejurării producerii sale, de realizarea actului folcloric, în care intră elemente ale mentalității, ale gândirii insului şi grupului respectiv, mitologia, credințele, practicile magice din care decurg anumite interdicții, prescripții, reguli întărite, consacrate prin actele rituale.

Realizate la nivelul expresiei, prin mijlocirea limbii, („Mitul ține de ordinea limbajului, face parte integrantă din el; cu toate acestea, limbajul, aşa cum este el folosit în mit, prezintă proprietăți specifice. Aceste proprietăți nu pot fi căutate decât deasupra nivelului obişnuit de exprimare lingvistică; altfel spus ele sunt de o natură mai complexă decât acelea care se întâlnesc într-o exprimare lingvistică de un tip oarecare”[46]) miturile dezvăluie modul de gândire al spiritului uman, ele „ne învață multe asupra societăților din care provin, ne ajută să înțelegem resorturile

intime ale funcționării lor, luminează rațiunea de a fi a credințelor, a obiceiurilor şi a instituțiilor a căror combinare ar fi de neînțeles la prima vedere”.[47]

Rezultă de aici stricta funcționalitate a miturilor, etiologicul implicat în fiecare dintre ele şi în ansamblul mitologiilor. Prin mituri omul primitiv căuta să răspundă marilor probleme ale existenței şi să îşi explice lui însuşi şi semenilor săi lucruri ce păreau de neexplicat, să conceptualizeze o anumită realitate cu care el venea direct în contact. Desigur, această realitate, indiferent de natură ei (socială, economică, rituală) nu îşi va găsi în mit o reflectare foarte exactă. Conceptualizând, fiind un mod de gândire, mitul nu va fi expresia cea mai fidelă a unei anumite realități, dar va fi, fără îndoială, un document extrem de important pentru modul de gândire al oamenilor integrați acelei societăți.

Dacă miturile se realizează la nivelul conceptelor, prin mijlocirea limbii, ca narațiuni a căror *historia* serveşte, practic, la rezolvarea sau la explicarea unei anumite realități, riturile se situează în planul actelor. Ritul apare ca un discurs nonverbal, modelat într-un sistem cultural larg, urmărind un scop bine definit, o anumită eficiență în planul realității. „Riturile apar ca un para-limbaj care se poate folosi în două feluri. Simultan sau alternativ, riturile oferă omului mijlocul fie de a modifica o situație practică, fie de a o desemna sau de a o descrie. Cel mai adesea cele două funcții se acoperă sau traduc două aspecte complementare ale aceluiaşi proces. Dar, acolo unde imperiul gândirii magice tinde a slăbi şi când riturile iau caracterul de vestigiu, numai a doua funcțiune supraviețuieşte primei”.[48] CI. Lévi-Strauss atrage atenția, în primul rând, asupra sincretismului funcțional al faptelor de folclor, asupra posibilității ca unul şi acelaşi fapt să răspundă în egală măsură, sau diferențiat, mai multor funcțiuni – practică, conservatoare, estetică etc. În al doilea rând, dincolo de funcția practică, utilitară a actelor rituale, de credința în eficiența lor în planul vieții individului sau a colectivității, pe care unele dintre manifestările folclorice româneşti le-au conservat până astăzi (descântecele, caloianul, paparudele etc.), de reținut sunt mutațiile funcționale ce se produc în asemenea practici o dată cu trecerea timpului, cu modificările care au loc în conştiința, în gândirea practicanților si a beneficiarilor acestora.

Acte folclorice a căror funcțiune utilitară, izvorâtă din gândirea mitico-magică ce le guverna, era evidentă, au suferit o mulțime de modificări, golindu-se de semnificațiile lor primare si devenind, la un moment dat, simple acte ceremoniale. Stropitul cu apă, aruncatul cu boabe de grâu, atingerea mielului alb, lovirea cu crengile de măr înflorit la Anul Nou, acte rituale cu pronunțate funcții apotropaice şi de propițiere s-au golit cu totul de sensurile lor, practicanții şi beneficiarii acceptându-le în virtutea tradiției. Mai mult decât atât unele dintre ele şi-au „uitat” întru totul menirea, devenind forme de obținere a unor câştiguri facile.

Alteori, chiar dacă riturile şi-au păstrat, în esență, funcția, ele s-au modificat sub aspectul „expresiei”, realizării practice, ca în cazul riturilor de construcție, de

exemplu, care au trecut prin mai multe faze: sacrificarea unei ființe umane la temelia unui nou edificiu, sacrificiul animal, zidirea umbrei, îngroparea unei efigii etc. Evident, toate acestea demonstrează si o slăbire a ritului, a credinței care îl guverna şi îl instituționalizase.

În alte cazuri actele şi complexele rituale lipsite treptat de suportul lor mitico-magic au evoluat spre spectaculos şi artistic. Exemplele cele mai la îndemână le oferă căluşarii şi nunta.

Manifestare folclorică străveche, cunoscută, se pare, tuturor ținuturilor româneşti cu excepția Bucovinei, căluşul era practicat de obicei de Rusalii, în forme relativ asemănătoare, dar a căror cercetare atentă evidențiază deosebiri structural-funcționale nete, pe baza cărora se pot distinge mai multe tipuri istorice şi regionale. În mare, obiceiul constă în vizitarea, la timpul îndătinat, de către o ceată de bărbați îmbrăcați în costume speciale şi organizați după principii sacre, a tuturor gospodăriilor satului, unde sunt primiți şi unde performează o serie de acte rituale si un număr de dansuri de mare virtuozitate. Ca şi în cazul colindatului, ceata de căluşari trebuie să viziteze si să fie primită de către toți membrii colectivității, care socotesc aceasta o mare cinste şi o obligație, şi îi răsplătesc pe jucători cu bani, băutură şi mâncare.

Căluşul mai este cunoscut şi sub numele de *jocul căluşarilor*, după numele practicanților, numiți şi *căluceni* (Moldova), *căluşei, călăuzi* (Transilvania).

Cât priveşte sursele şi semnificațiile obiceiului, s-au emis opinii diverse, consonante cu epoca formulării lor. Cei vechi nu se îndoiau de latinitatea lui în care vedeau o reminiscență a Coli-Saliilor romani (F. J. Sulzer, D. Bojinca, D. C. Ollănescu), o replică a „răpirii Sabinelor” (I. H. Rădulescu, G. Dem. Țeodorescu), o moştenire a sărbătorii Calendelor romane (P. Papahagi). A existat şi opinia că, asemenea „Mioriței”, căluşarii reprezintă o „urmă” de la daci (Th. Speranția).

Cercetările mai noi, ştiințifice, integrează obiceiul în sistemul credințelor şi practicilor magice româneşti şi stabilesc o legătură între acesta şi iele – ființe mitologice cu conotații malefice – văzând în căluş un rit de apărare împotriva acestora sau de vindecare, de înlăturare a efectelor nocive pe care le au asupra celor care vin în contact cu ele, ori încalcă anumite interdicții în legătură cu acestea. Merită să fie reținută, în acest context, şi explicația după care la baza căluşului, ca şi a confreriilor de feciori, ar sta „mitul inițial al omului-cal”, „echivalentul carpatic al centaurului şi luperculului fiind mitul Sântoaderilor” (Oct. Buhociu).

Mărcile rituale ale obiceiului, aşa cum apar ele în descrierile mai vechi, dar şi în atestările de dată relativ recentă, sunt numeroase şi evidente. Căluşul se practică la date fixe (de Rusalii, în săptămâna Rusaliilor, 12 zile după Rusalii), numai ziua („înainte de răsăritul şi după apusul soarelui nu se dansează”). Ceata practicanților se constituie într-un grup închis, ezoteric, fiind alcătuită dintr-un

număr impar de bărbaţi (7 – 9 – 11, de obicei), admişi numai după un anumit ritual („vătaful îi stropeşte cu apa luată din nouă izvoare, după care ciocnesc bâtele lor de trei ori, privind mai întâi spre apus şi apoi spre răsărit”), legându-se prin jurământ să asculte de unul din ei (vătaf, stareţ, voievod), să trăiască împreună pe toată durata manifestării („trebuie să fie pretutindeni cel puţin câte doi, împreună, ziua şi noaptea”), în condiţii de puritate („în acest timp nu se culcă nicăieri, afară numai sub straşina bisericii”, cf. D. Cantemir; „Nu au interdicţii de băutură, dar le sunt prohibite contactele sexuale”, cf. M. Pop). În timpurile mai vechi erau obligaţi să rămână în ceată nouă ani; revenirea în profan, la sfârşitul sărbătorii, se făcea printr-o succesiune de acte magico-rituale, pereche ale celor de la intrarea în timpul şi spaţiul sacru: „După terminarea jocurilor sfarmă obiectele sau insigniile lor (iepurele, beţele şi biciul), le îngroapă şi fug fără să se uite înapoi, ca să nu îi pocească Rusaliile” (cf. R. Vuia). Conotaţii magice indubitabile au obiectele de recuzită: steagul („beldia”) în vârful căruia se găsesc legătura cu usturoi, pelinul, săculeţul cu cenuşă (sau tămâie albă şi neagră), pielea de iepure („cioc” în Oltenia, masca în chip de barză a mutului in Transilvania, cf. F. L Sulzer), ciomegele, dintre care cel al primului căluşar avea sculptat un cap de cal (în Banat, cf. A. Liuba), sabia sau biciul mutului („primicer” la D. Cantemir, „bloj” la A. Liuba, „zbicer” la D. Bojinca). La fel, gesturile mutului şi ritmul, ca şi mişcările dansurilor călu択sereşti (mai ales „Raţa”) au profunde semnificaţii magico-rituale. În sfârşit, credinţa performerilor şi a beneficiarilor în eficacitatea jocului, în puterea lui vindecătoare, „mai ales dacă joacă peste cei pociţi de zâne”, în forţa lui de a aduce sănătate şi dragoste fetelor care se prind în joc lângă căluşari, ori voinicie copiilor luaţi în braţe de aceştia (Oltenia), ori noroc gospodăriei unde joacă, ferind totodată vitele de boli (Muscel) dovedesc fără putinţă de tăgadă că la origine căluşul a fost un ritual bine constituit, cu funcţii precise în viaţa societăţii româneşti. Elementele de recuzită menţionate, mai ales steagul şi beţele, trimit de asemenea către o posibilă interpretare a căluşului ca un rit cu arme, asemănător unor manifestări cunoscute multor popoare europene, iar sabia roşie a mutului, folosită adesea drept phallus, ca şi gestica din dansul „Raţa” adaugă ritului sensuri fertilizatoare şi de fecunditate.

Evident, nu toate aceste trăsături apar în toate manifestările concrete ale obiceiului. Pe scara timpului se observă un firesc proces de desacralizare şi deritualizare a manifestării care dobândeşte, în schimb, valenţe spectaculare deosebite. De altfel chiar unele atestări mai vechi accentuează asupra naturii spectaculare a manifestării, care stârneşte admiraţia spectatorilor la încoronarea, la 19 octombrie 1599, a lui Sigismund Bathory, în cinstea căruia oferă un amplu spectacol un ansamblu de 100 de căluşari din Muntenia. De la gestica rituală a mutului s-a trecut la pantomimă şi, mai recent, la mici spectacole de teatru improvizat, dintre care cel mai cunoscut este „Războiul”, mai ales în Dolj şi Ilfov

(cf. Gh. Vrabie).

În ultimele 3-4 decenii se constată, pe de o parte, o îngustare a ariei în care căluşul se mai practică sub formă de obicei, ca rit de apărare şi de vindecare, cu evidenta slăbire sau chiar pierdere a vechilor motivații şi funcții, iar pe de altă parte – o răspândire extrem de largă a dansului, aflat acum aproape obligatoriu în repertoriul formațiilor profesioniste si chiar amatoare din toate zonele țării.

O cercetare de teren din 1958 constata că în Oltenia, cunoscută vatră a obiceiului, acesta şi-a pierdut rostul de altădată, că vechile sensuri magice, de inițiere, fertilitate şi fecunditate erau cu totul uitate, ceea ce a atras după sine mutații în însăşi desfăşurarea manifestării. „Cât de departe au ajuns schimbarea de funcție şi dezagregarea vechiului conținut se vede din câteva aspecte formale: nu s-au respectat cifrele fatidice în alcătuirea cetei, unii căluşari au lipsit zile întregi de la joc, fiind duşi la lucru şi nerevenind decât după ce si-au terminat treaba; nici sătenii şi nici căluşarii nu mai respectau zilele oprite, nemaifiind stăpâniți de teama că încălcarea interdicției le-ar putea aduce nenorociri, nu se mai practica obiceiul in toate zilele îndătinate si nu toată lumea primea căluşul etc."[49].

Evident mutațiile petrecute în funcționalitatea ritului au determinat schimbări esențiale în însăşi desfăşurarea lui; golit de implicațiile mitico-magice originare ritul s-a desacralizat, devenind un simplu spectacol. Ca manifestare spectaculară, din vechile elemente ale ritului s-au păstrat şi au fost exacerbate acelea care convin noii lui condiții: frenezia dansului devenind virtuozitate, gesturile rituale au devenit surse de comic gras, adesea obscen. Sacrul trece în profan, ritualul în spectaculos, magicul în artistic.[50]

Mutațiile ce au loc în planul actului folcloric se repercutează în chip firesc asupra faptului folcloric. Poezia însăşi va consemna asemenea transformări. Numai prin treptata ştergere a funcțiilor rituale, magice se poate explica evoluția pluguşorului, de la formele arhaice, descriptive, din variantele ardeleneşti, la formele epice şi hiperbolice moldo-muntene, mergând astăzi spre variante în care lirismul şi umorul tind să înlocuiască definitiv elementele de „mic tratat de agrotehnică ce îi erau specifice. Implicarea contextului funcțional în structura şi substanța faptului folcloric explică perfect mutațiile survenite la nivelul acestuia. Referindu-se la variantele de pluguşor din Moldova şi Muntenia în care „descrierea muncii capătă un caracter idilic şi depăşeşte de multe ori planul real, recurgând la hiperbolă şi elemente fabuloase", P. Ruxăndoiu consideră că „această situație a fost determinată probabil de faptul că în zona moldo-munteană poezia pluguşorului a rămas legată de desfăşurarea obiceiului respectiv, evoluția obiceiului de la formele simple de rit magic la formele mai complexe, cu caracter de spectacol, a determinat şi evoluția poeziei de la descrierea simplă la prezentarea idilică şi fabuloasă a realității".[51]

La aceasta ar trebui adăugată observația că „obiceiurile de Anul Nou trebuie

considerate şi prin prisma schimbărilor ce au avut loc în cursul timpului în ceea ce priveşte data le care a fost sărbătorit acesta. [...] Caracterul agrar al elementelor ce alcătuiesc structura obiceiului pluguşorului şi care, la rândul lor, îi conferă acestuia un caracter prin excelenţă agrar, ne apare astfel mai justificat dacă le aşezăm în contextul vechii sărbători care coincidea cu inaugurarea, an de an, a muncilor câmpului”.[52]

Variante mai recente ale poeziei pluguşorului dovedesc fără putinţă de tăgadă cum uitarea sensurilor rituale, practicarea obiceiului ca element de spectacol şi de bună dispoziţie, eventuala apariţie a unor noi funcţii, au atras modificări de substanţă în textul poetic, pentru care numai practicarea la momentul îndătinat, persistenţa unor elemente de recuzită şi a unor forme poetice fac posibilă clasarea lui între textele de pluguşor:

Aho, Ahooo!
La mulți ani, boieri, cu bine!
Bine seara n-o-nserat,
Noi cu plugul ne-am luat
C-aşa-i în lume lăsat
Să arăm o brazdă, două,
Şi să punem pâine nouă;
(....................................)
(....................................)

Ia mai roagă mai flăcăi
Şi la stânga trei bătăi
Tot mai îndemnați măi, hăi, băi!
D-ta gospodină de casă,
Ia poftim pân'la fereastră
Şi nu sta aşa mâhnită
Că ți-e fata urâtă.
Şi nu vin pețitori în casă
Să se aşeze la masă...

Complicata problemă a raporturilor textului folcloric cu ritul (ceremonialul, obiceiul) poate fi privită nu numai din perspectiva determinării lor funcționale, ci şi din aceea a poziției poeziei față de actul folcloric, a locului acesteia în desfăşurarea lui, a relaționării celor două realități.

Câteva exemple concrete vor evidenția un număr de posibilități în acest sens, cu certitudinea că exemplele nu au un caracter strict particular, ci pot fi generalizate pe ansamblul fenomenelor ținând de poezia ceremonială. Tehnic operația constă în reconstituirea, din descrierile concrete ale diferitelor rituri a unui „scenariu" virtual, care să rețină datele esențiale, definitorii ale manifestării la care se raportează textul poetic.

În cele ce urmează ne vom ocupa de poezia Caloianului, nesupusă până acum unei investigații mai amănunțite, ci doar consemnată, cercetările mai vechi şi mai noi ocupându-se mai mult de descrierea practicii respective, de încercarea de a-i găsi originea, eventualele filiații, etimologia cuvântului care o denumeşte.[53]

Fără a se înscrie între acele manifestări a căror supraviețuire se leagă de pierderea funcțiilor primordiale şi de trecerea lor în spectaculos, *Caloianul* şi *Paparudele* se disting ca două obiceiuri de mare vechime şi de un remarcabil conservatorism – cât timp s-au păstrat – atât în privința actelor magice care le compun, cât şi sub aspectul poeziei care le însoțeşte. Numirea împreună a celor două obiceiuri este firească, ele practicându-se în aceleaşi ocazii şi răspunzând aceloraşi funcții – provocarea prin mijloace magice a ploii în condițiile de secetă, prevenirea efectelor dăunătoare ale secetei etc. Ele însă nu se confundă, Paparudele presupunând efectuarea unui singur gest magic – stropirea cu apă a tinerelor fete îmbrăcate în frunze şi crengi verzi – şi un text nedivers, monotipic, față de Caloian care are un „scenariu" ritual mai amplii şi prezintă câteva tipuri de variante de texte poetice bine diferențiate.

Practici asemănătoare Caloianului sunt cunoscute diverselor popoare, deşi funcțional ele nu se identifică. S-ar părea că toate au la origine un străvechi rit legat direct de agricultură, închinat zeului vegetației şi practicat la anul nou de primăvară, pe ideea sacrificiului unei vieți pentru a se naşte alta. Se porneşte de la

constatarea că în zona de cultură sumeriană şi apoi la egipteni s-a practicat o agricultură înaintată şi se presupune că aceasta a fost transmisă si altor popoare, împreună cu toate atributele ei, inclusiv riturile.[54]

Obiceiul Caloianului, aşa cum se practica el la români, cunoaşte numeroase atestări şi descrieri, ca cele datorate lui G. Săulescu, T. T. Burada, C. D. Gheorghiu, alături de mai amplele referiri prezente la S. Fl. Marian, I. A. Candrea şi alţii,.[55]

Recompunând din aceste descrieri desfăşurarea obiceiului, dincolo de unele mici diferenţe regionale – aria răspândirii sale acoperind Moldova, Dobrogea, Muntenia, Oltenia – se poate stabili structura secvenţială a ritului. Desfăşurarea acestuia este încadrată de două momente prezente în cadrul mai tuturor obiceiurilor: A. constituirea cetei, aici gruparea celor care urmează să execute ceremonialul, şi B. masa finală cu caracter festiv, care încheie ceremonialul.

Grupul executanţilor Caloianului este deschis, neezoteric, singura condiţie cerută fiind aceea a purităţii. Aceasta constituie şi cea dinţii marcă a ritului, a ieşirii din cotidian, deşi în atestările mai noi ea tinde să se şteargă, pentru că la desfăşurarea lui iau parte „în unele locuri chiar neveste” (Cf. Burada). Nelimitat ca număr, fără a fi însă excesiv de mare, grupul executanţilor este în orice caz restrâns în raport cu colectivitatea în folosul căreia – în totalitate – este practicat, întreaga colectivitate este interesată în buna desfăşurare a acestuia (poate că în acest sens trebuie interpretată informaţia în legătură cu participarea „nevestelor” la rit, amintită mai sus) şi contribuie prin toate mijloacele la impunerea respectării tradiţiei, ca o condiţie a eficacităţii şi ca o dovadă a credinţei în această eficienţă – ceea ce constituie a doua marcă a ritului.

Caracterul ritual al manifestării este demonstrat şi de faptul că în vechime se practica la o dată fixă, „în a treia zi marţi după Paşti”, când au loc primele secvenţe ale ceremonialului, confecţionarea şi îngroparea păpuşii de lut, şi „a treia zi, joi, (când) se strâng iarăşi fetele dis-de-dimineaţă şi se duc la locul unde au îngropat caloianul şi-l dezgroapă, apoi începând a-l boci îl aduc în sat şi acolo îl rup în bucăţi şi-l aruncă prin fântâni sau prin bălţi; dacă se află însă vreun râu în apropiere îl pun în sicriu şi-i dau drumul pe apă” (Burada).

Repartiţia actelor în cele două zile era, cum se vede, riguroasă, dar pe parcurs a avut loc o contopire a momentelor, pe de o parte, iar pe de alta obiceiul a început să fie practicat ori de câte ori va fi fost nevoie. Burada, care observase la timpul său fenomenal, era de părere că este vorba de două forme deosebite ale obiceiului, cel puţin din punctul de vedere al poeziei care îl însoţeşte.

Condiţia de puritate a executantelor (fetiţe de 10−12 ani), grija pentru respectarea tradiţiei, caracterul conservator, repetabilitatea la date fixe sunt elemente care probează caracterul ritual al manifestării în discuţie.

Ritul ca atare are o structură trisecvenţială, primele două secvenţe

desfăşurându-se într-un singur moment (t_1), a treia independentă, în alt moment (t_2).

Prima secvenţă (I) este consacrată confecţionării obiectului ritual a cărui descriere nu "diferă esenţial de la autor la autor: „o statuie de argilă sau lut galben, mare ca de o palmă, pe care o numesc Calian" (Săulescu); „(se plăzmuieşte) din lut un chip de om mic, ca de o palmă de lung, cu mîinile puse pe piept; acest chip de om, acest idol se numeşte Caloian, Calian, Scaloian" (Burada). Ca diferenţe regionale ar fi de reţinut faptul că în unele sate „se fac două chipuri mititele de pământ, unul bărbătesc şi altul femeiesc. Una din păpuşi înfăţişează pe mama ploii, iar cealaltă pe tatăl soarelui" (Marian, Candrea) – mai cu seamă în Oltenia – şi că „în unele locuri se face şi o Caloiţă, care are chip de femeie" (Burada) – mai cu seamă în Dobrogea, cum demonstrează şi textele în care apare cuvântul.

După confecţionare, obiectul ritual este împodobit, aşezat în sicriu, i se pun luminări etc., toate aceste pregătind a doua secvenţă: II – ceremonialul înmormântării obiectului ritual sau înmormântarea fictivă care reface *in parvo* şi în elementele esenţiale ceremonialul înmormântării „dalbului de pribeag". Deşi executǎ de copii această ceremonie nu are caracter parodic şi nu este nici un joc de copii, cum ar putea părea la prima vedere, numeroase elemente demonstrând sorgintea şi funcţia rituală a manifestării, cum am arătat mai sus.

Deosebirea pe care Cl. Lévi-Strauss o face între joc şi rit vine în sprijinul afirmaţiei noastre: „Jocul apare ca disjunctiv; el sfârşeşte prin a crea o distanţă diferenţială între jucători individuali sau intre tabere pe care la început nu le desemna ca inegale. Totuşi la sfârşitul partidei ei se vor împărţi în câştigători şi învinşi, în mod simetric şi invers, ritualul este conjunctiv, căci el instituie o uniune (s-ar putea spune aici o comuniune) sau, în orice caz, o relaţie organică între două grupuri (care, la limită, se confundă unul cu personajul oficiantului, celălalt cu colectivitatea credincioşilor) şi care la început erau despărţite. [...] În cazul ritualului... între profan şi sacru, credincioşi şi oficiant, morţi şi vii, iniţiaţi şi neiniţiaţi etc. se stabileşte o asimetrie preconcepută şi postulată, şi «jocul» constă în a face ca toţi participanţii să treacă de partea partidei câştigătoare, cu ajutorul evenimentelor a căror natură şi ordonare au un caracter cu adevărat structural".[56]

În împrejurarea de faţă, cei mari, colectivitatea întreagă era interesată în desfăşurarea normală, sobră, ca în realitate, a ceremonialului, ca şi cum ar fi fost vorba de înmormântarea reală a unui ins al acestei colectivităţi, a unui om. Se citează adesea în sprijin două mărturii: una priveşte rolul coercitiv al celor mari, impunerea de către aceştia, celor mici, să trăiască autentic momentul; astfel o fostă practicantă a obiceiului îşi aminteşte că mama sa o bătea pentru ca să plângă cu adevărat; în celălalt caz este vorba doar de simularea autenticităţii trăirii (fetele îşi dădeau cu ceapă pe la ochi pentru ca să le curgă lacrimi „d-adevăratelea"), reflectând, desigur, două atitudini, în timp, faţă de eveniment.

Se poate spune că această a II-a secvență constituie un rit în rit, ceremonialul înmormântării caloianului reținând din ceremonialul uman gătirea mortului, cortegiul funebru, slujba religioasă, pomana mortului.

„Petrecerea mortului” este însoțită de un prim text literar (Tx1) – bocetul cu care grupul „oficianților” conduce caloianul spre locul de înmormântare.

Secvența a III-a are loc într-un alt moment (t_2), a treia zi de la înhumare, când obiectul ritual este dezgropat, adus în sat, aruncat în bucăți prin fântâni, lacuri, bălți sau este lăsat să plutească pe un râu. De observat predilecția pentru elementele acvatice, impuse de magia prin similitudine pe care se bazează ritul. Secvența a III-a conține astfel tocmai actul magic provocator de ploaie. Semnificativă în acest sens este relatarea privind confecționarea unui sul de lemn îmbrăcat femeieşte şi legat de cumpăna fântânii, urmată de scoaterea a „nouă găleți de apă (care) se toarnă pe pământ sau pe câte una dintre fete” (Candrea) – s-ar părea o contaminare cu paparudele.

Şi această a III-a secvență este însoțită de un text care se identifică cu invocația de ploaie binecunoscută.

Cele trei secvențe ale ritului (I – confecționarea obiectului ritual; II – ceremonialul înmormântării; III – actul magic provocator de ploaie) se încheie printr-o masă festivă, o petrecere colectivă la care luau parte în formele tradiționale, toți sătenii, bărbații nelucrând în unele locuri decât până la amiază.

Marcă a încheierii ceremonialului şi totodată, punte de trecere spre cotidian, de reintegrare în „profan”, masa finală în soțeşte majoritatea obiceiurilor, fie că este vorba de cele legate de momentele mai însemnate ale vieții omului – naştere, căsătorie, moarte –, ori mde cele calendaristice – colindat, cununa de seceriş etc.

Trebuie observat că în formele mai noi a avut loc o contragere, secvențele II si III contopindu-se, întregul rit având loc într-un singur moment (t), ceea ce a avut drept consecință în planul poeziei renunțarea la Tx1 (bocetul) si păstrarea si extinderea Tx2 (invocația). Bazându-se tocmai pe această repartiție a textelor Burada credea, cum s-a amintit mai înainte, că ar fi vorba de două tipuri de caloian – unul practicat la date fixe, urmând structura tri-secvențială descrisă mai sus, altul ocazional, făcut „în zilele când nu plouă mai multe săptămâni şi e zăduf şi secetă mare de crapă pământul, cu deosebirea că, ducându-l la groapă, fetele spun atunci versurile următoare...” (şi se citează Tx2, invocația).

Este de reținut din această împrejurare interdependența obicei-text, evoluția celui dintâi, sau doar schimbarea sa, atrăgând după sine modificări în poezia care îl însoțeşte.

Textele de caloian, nu foarte numeroase, dar destul de diverse, pot fi grupate în două categorii in raport cu momentul interpretării lor, de aici decurgând o anume funcție a poeziei, cu repercusiuni asupra conținutului mesajului poetic şi asupra structurii sale.

Primul tip (Tx1) a fost asimilat de mai toți cercetătorii unui bocet în care, după invocația inițială, prezentă la toate textele, se dă glas durerii provocate de pierderea caloianului, văzut ca o ființă dragă, un copil căutat „cu inima amară" şi cu „inima arsă" de mama sa.

Iene, Iene, Caloiene,
Mă-ta te cată
Prin pădurea rară
Cu inima amară;
Prin pădurea deasă
Cu inima arsă
Şi mi te plânge
Cu lacrimi de sânge,
Iene, Iene, Caloiene.
(Burada,Candrea. Marian.)

Scaloian, Scaloian,
Trupuşor de dician,
Scaloiță, Scaloiță,
Trupuşor de cuconiță,
Mă-ta mi te-a cătat,
Te-a cătat, te-a întrebat,
Prin pădurea rară
Cu inima amară;
Prin pădurea deasă
Cu inima arsă
(Burada, Marian.)

Tipul al doilea (Tx2), mai bine cunoscut, reține invocația către caloian, care este rugat să meargă „în cer la Dumnezeu sau să acționeze el însuşi pentru a desfereca ploile dorite şi dătătoare de belşug.

Caloiene, Iene,
Du-te-n cer şi cere,
Să deschidă porțile,
Să sloboade ploile,
Să curgă ca gârlele,
Zilele şi nopțile
Ca să crească grânele!
(Burada, Marian,Teodorescu)

Caloiene, Iene,
Du-te-n cer la Dumnezeu
Ca să plouă tot mereu,
Zilele şi nopţile,
Să dea drumul roadelor,
Roadelor, noroadelor,
Ca să fie îmbelşugată
Ţara toată, lumea toată!
(Marian, Teodorescu)

Alături de acestea există un al treilea tip (Tx3), intermediar sau de tranziţie, în care elementele de bocet se leagă cu cele de invocaţie şi în care, mai ales, se păstrează unele referiri la ritul respectiv, urme ale poeziei descriptive care va fi însoţit cândva practica, cum se vede din versurile subliniate.

Iene, Scaloiene,
Tinerel te-am îngropat,
De pomană că ţi-am dat
Apă multă şi vin mult,
Să dea drumul ca un sfânt,

Apă multă să ne ude
Să se facă poame multe.
Caloiene, Iene,
Cum ne curg lacrimile
Să curgă şi ploile
Zilele şi nopţile
Să umple şanţurile,
Să crească legumele
Şi toate ierburile".
(Teodorescu, Candrea, Marian) (idem)

Bazându-ne chiar şi numai pe aceste texte s-ar fi putut admite că, în formele sale tradiţionale, străvechi, poezia caloianului a avut un pronunţat caracter descriptiv, demonstrat, de altfel, pentru manifestările poetice legate de muncile de peste an – pluguşor, cântece de seceriş, colinde şi altele.

Caracterul descriptiv al poeziei caloianului este confirmat, dincolo de versurile relicvă semnalate mai sus, de o variantă din Dobrogea, culeasă de la ţăranca Pascariu Măria de 39 de ani, din comuna Oltina, în 1968.

Scaloiță, iță,
Trup de coconiță
Te cată mă-ta pe devale
C-un braț de tavale.

Scaloiță, iță,
Trup de coconiță
Te cata mă-ta prin vâlcele
C-un şir de mărgele.
Scaloene, ene,
Trup de cocoene
Te cată mă-ta prin curnic
C-o frântură de covrig.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță
Te cată mă-ta prin pădurea rară
Cu inima amară
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Te cată mă-ta prin pădurea deasă
Cu inima arsă.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Te cată mă-ta prin grădină
Cu inima plină.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Te cată mă-ta prin grădină
Cu o tavă de făină.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,

Te cată mă-ta prin bătătură
Cu o lingură de untură.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Te cată mă-ta prin casă
Cu o lingură arsă.
Scaloiță, iță,

Trup de coconiță,
Te cată mă-ta după cuier
Cu o lingură de chicher.
Scaloiță, iță
Trup de scaloiță,
Te cată mă-ta la fântâna mare
Cu o lingură de sare.

Şi cu o lumânare.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Te-am căutat şi te-am găsit
Şi cu lacrimi te-am jelit.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Noi că te-om lua
La baltă te-om ducea
Şi pe apă că te-om da.
Scaloiță, iță,
Trup de coconiță,
Şi pe drum cât om mai merge
Cântec ți-om cânta,
Lumânări ți-om aprindea
Şi cu lacrimi te-om plângea.
Noi pe apă mi te-om da,
Tu te-ntoarnă pe uscat,
Fă să cadă ploaie bună,
Sănătate de la lună
Şi ne-ntoamă ploile
Ca să ude joile
De joi şi până apoi
Fă să cadă numai ploi
Pământul să înflorească
Holdele să înrodească.

(inf. Pascariu Măria, 39 ani)

Neîndoielnic autentică, varianta de mai sus întrece ca întindere tot ce s-a publicat până acum în materie de caloian, fiind de fapt o sinteză sui-generis a celor trei tipuri identificate de noi anterior.

Prima parte reproduce tipul bocet (Tx1) conținând versuri prezente şi în

variantele anterior culese („Scaloiță, iță / Trup de coconiță, / Te cată mă-ta prin pădurea deasă / Cu inima arsă.”), pe modelul cărora se improvizează nu mai puțin de opt situații: ...prin vâlcele / C-un şir de mărgele; ...prin curnic / C-o frântură de covrig; ...prin grădină / Cu inima plină; ...prin grădină / Cu o tavă de făină; ...prin bătătură / C-o lingură de untură; ...după casă / C-o lingură arsă; ...după cuier / C-o lingură de chicher; ...la fântâna mare / C-o lingură de sare / Şi c-o lumânare.”

Unele dintre aceste versuri ar părea simplu joc gratuit, rezultat din uşurință de a comuta în structura de paralelisme indicația de loc din primul termen (prin...) şi starea ori obiectul în al doilea termen (cu inima arsă, cu-o lingură de făină etc.). Dar la o privire mai atentă se poate constata că alegerea termenilor comutabili ai paralelismului nu este nici pe departe întâmplătoare. Elementele primului termen alcătuiesc o serie ce merge într-o gradație descrescătoare, restrângând mereu aria (*vâlcele-colnic-pădure-grădină-bătătură-casă*) până la focusul care este fântâna mare. Al doilea termen grupează o serie în jurul stării afective (cu inima arsă, amară, plină (!!), iar altă serie o leagă de preparativele de îngropare – gătirea „mortului” (*şir de mărgele*), pomana (*covrig, făină, untură, lingură arsă, chicher, sare*), obiecte rituale (*lumânare*).

Cuplarea, în strofa finală a primei părți a variantei noastre, a două cuvinte cheie aparținând unor serii diferite – elementul fertilizator, apa din fântâna mare şi obiectul ritual din ceremonialul de înmormântare lumânarea – măreşte forța de sugestie a textului, întăreşte presupunerea că nu este vorba de o improvizație facilitată de structura de paralelisme (în ciuda unor versuri aberante), cu atât mai mult cu cât modelul este identificabil şi în alte texte, aparținând altor categorii folclorice. Ne gândim de pildă, la motivul căutării miresei, din orația de colăcărie, în care perechile: „munții cu brazii / cerul cu stelele / vâlcele cu viorelele / dealurile cu podgoriile” etc. converg către perechea finală: „satul cu fetele”.

Motivul căutării caloianului se încheie cu două versuri constatatoare: „Te-am căutat şi te-am găsit / Şi cu lacrimi te-am jelit”, care fac trecerea spre partea mediană a textului, dominant descriptivă, reținând elementele fundamentale ale ritului: aducerea obiectului ritual din locul îngropării, bocirea „cu lacrimi”, cortegiul cu lumânări aprinse, aruncatul pe apă, care revine ca gest magic, esențial al ritului:

Scaloiță, iță
Trup de coconiță,
Noi că te-am lua,
La baltă te-om ducea

Şi pe apă te-om da

Şi pe drum cât om mai merge
Cântec ţi-om cânta,
Noi că te,am lua,
Lumânări ţi-om aprindea
Şi cu lacrimi te-om plângea
Noi pe apă te-om da.

După cum se vede versurile reproduc, în esenţă, secvenţele II şi III ale obiceiului, fără nici o menţiune asupra secveniţei I – confecţionarea obiectului ritual.

În ultima parte a poemului este prezentă invocaţia de ploaie, într-o formulare mai puţin comună*:*

Noi pe apă mi te-om da,
Tu te-ntoarnă pe uscat**,**
Fă să cadă ploaie bună,
Sănătate de la lună
Şi ne-ntoarnă ploile
Ca să ude joile,
De joi până mai apoi
Fă să cadă numai ploi,
Pământul să înflorească,
Holdele să înrodească!

Constatarea caracterului descriptiv al părţii mediane a variantei noastre impune o discuţie privitoare la relaţia rit – poezie. Unii etnologi sunt de părere că raportul celor două elemente nu este de identitate, că nu poate fi vorba de o suprapunere a poeziei pe întreaga desfăşurare a ritului, de o reconstituire fidelă a acestuia în planul poeziei. Ca fapt artistic poemul procedează la o selecţie a elementelor realităţii – fie aceasta o realitate rituală – reţinând ceea ce este mai semnificativ, fără obligativitatea respectării ordinii, succesiunii lor.

Către o concluzie similară conduce şi abordarea textului din perspectiva teoriei modelelor, prin transformarea relaţiei particulare *rit-poezie* în relaţia generală *obiect-model artistic*. Se afirmă, aproape axiomatic, că „atunci când obiectul este recreat sub forma unui model artistic, avem de-a face cu structuri *deliberat neidentice*. Începând cu cel mai elementar act artistic, cu reproducerea rupestră a mamutului sau a bizonului, o analogie incompletă este luată drept una completă; o imagine vădit inanimată, incapabilă de vreo mişcare, este percepută ca analog şi model al unui obiect animat şi capabil de mişcare”.[58]

În cazul de faţă, dacă structura obiectului (ritul) este cea pe care am văzut-o,

structura modelului (poezia) prezintă neasemănări izbitoare cu cea a obiectului: este ignorată secvența I – confecționarea obiectului ritual şi, parțial, secvența II, sugerată doar, iar din secvența III – esențială de fapt – se rețin exclusiv elementele definitorii.

Se înțelege că această constatare nu poate fi generalizată la întreaga poezie rituală. Ea reprezintă un caz, o posibilitate doar, pe care o transcriem astfel*: poezia apare intr-un moment bine definit al ritualului,* şi *numai atunci, descriindu-l în datele lui esențiale.*

Că, din acest punct de vedere, situația caloianului nu este izolată şi nu se constituie într-o excepție nu e greu de dovedit dacă ne raportăm, de exemplu, la colindele de fereastră, dintre care unele se comportă al fel vizavi de ritual (obicei, aici). Nu intrăm în detalii privind modul de desfăşurare a colindatului; fenomenul a fost studiat şi descris cu exactitate, pentru zone etno-folclorice diverse, de cercetători competenți[59]. Reținem doar că ceata de colindători, alcătuită, în formele tradiționale, încă de la 6 decembrie pregăteşte cu grijă repertoriul, uneori chiar sub oblăduirea celor care, datorită vârstei sau poziției, au ieşit din ceată, ceea ce conferă poeziei colindelor un pronunțat caracter tradițional, chiar conservator.

Există nişte reguli de protocol care țin, evident, de ceremonialitatea manifestării şi care sunt respectate cu strictețe. Scenariul obiceiului presupune următoarele „scene”: intrarea în curtea gospodarului urmată de permisiunea de a colinda; la fereastră se rosteşte o colindă de vestire a sărbătorii, numită, după locul unde se cântă, colindă de fereastră; colindătorii sunt invitați în casă unde interpretează 1-2 colinde adecvate celor dinăuntru (de gospodar, de fată de măritat, de june etc.); gazdele îi dăruiesc cu daruri tradiționale (colaci,carne, vin etc.). Obiceiul se desfăşoară ca atare la toate casele din sat. Acei care din cine ştie ce motive refuză să primească colindătorii sunt sancționați de colectivitate (există un mod direct de sancțiune – descolindul). La terminarea colindatului, în satele mai mici cu participarea întregii colectivități, iar în satele mai mari numai cu participarea fetelor şi flăcăilor, din darurile strânse se organizează o petrecere colectivă.

Aşa cum rezultă şi din succinta trecere în revistă a modului de desfăşurare a ceremonialului (am avut în vedere elementele comune, fără a lua în discuție diferențele regionale normale), poezia care îl însoţeşte se diferențiază în raport cu poziția ei în interiorul obiceiului, ceea ce îi conferă o anumită funcție, un anumit mod de structurare şi chiar anumite modalități artistice de realizare.

Se face astfel distincția între colindele de fereastră, pe de o parte, şi colindele laice propriu-zise, pe de altă parte. Cele dintâi au un caracter generalizat, se cântă la toate casele colindate, având o primordială funcție de vestire a sărbătorii, de creare a unei atmosfere sărbătoreşti de felicitare a gazdelor şi, implicit, de urare cu ocazia sărbătorilor (de Anul Nou, la origine, de Crăciun prin transfer).

Funcția colindelor laice propriu-zise este, în primul rând, de urare; prin mijlocirea alegoriei ele creează o imagine ideală a tipului căruia îi sunt destinate, un model virtual proiectat asupra insului real, mizând pe forța magică a cuvântului. În sprijinul afirmației de mai înainte cu privire la existența unui tip de poezie care apare într-un anumit moment al desfășurării ceremonialului si îl descrie în datele lui esențiale aducem în discuție un colind de fereastră:

Ce te, gazdo,veseleşti
Junii buni
De masa-ți împodobeşti?
Peste masă grâu revarsă
Şi pe masă vadra rasă;
De veți fi voi junii buni,
Junii buni colindători,
Mi-aş alege doi din voi,
Doi din voi, cei dinapoi
Şi-or sări în cea grădină,
În cea grădină în stupină
Şi-n stupină-i şi-o fântână,

în fântână-i apă lină.
Rupe un fir de calafir
Şi-o steblă de busuioc
Şi-ți muia-o în fântână
Şi veți mere rourând
Peste mari boieri stropind,
Mari boieri s-or pomeni
Şi pe voi v-or dărui
C-un colac de grâu curat,
Cu vin roşu străcurat.
Cu doi galbeni româneşti,
Gazdo, să te veseleşti!
(Viciu, Sacadate — Sibiu)

Textul evidențiază o formulă de adresare, de stabilire a contactului, cu funcție conativă, deci. Aluzia la veselie nu este gratuită ori întâmplătoare, ci este vorba de o veselie funcțională, adecvată momentului festiv, sărbătoresc, de început de an. Grâul care se „revarsă” pe masă şi vadra „rasă” întregesc atmosfera festivă, ceremonială, prin aluzia la plinătate, belşug marcându-se ieşirea din cotidian şi

intrarea într-un timp necotidian, ritual, care cere şi justifică actul colindatului. Gazda care se „veseleşte” este în aşteptarea colindătorilor – „junii buni” – reluarea în planul expresiei a epitetului „buni” fiind iarăşi o marcă a ceremonialităţii momentului şi, implicit, a categoriei.

Pseudo-dialogul secvenţei mediane – de fapt însuşi miezul colindei – le prezintă pe gazdele din poem ca pe nişte adevăraţi „iniţiatori” ai colindătorilor, ai celor doi „cei dinapoi”, în tehnica rituală a colindatului. Ei sunt invitaţi printr-o formulă optativ-imperativă să intre în grădină, de acolo în stupină, să ia apă din fântână ascunsă vederilor oamenilor, „apă lină”, neîncepută, pură, singura capabilă să răspundă şi să îndeplinească funcţia magică – de purificare si de rodire în acelaşi timp – pe care colinda o implică. Deşteptarea „marilor boieri” – formulă tradiţională de adresare dar şi, poate, un mod de realizare a urării – deschide ultima secvenţă a poemului care consemnează, în aceeaşi manieră descriptivă, un alt moment obligatoriu al ceremonialului – dăruirea colindătorilor. Darurilor tradiţionale („colac de grâu curat”, „vin roşu străcurat” în care epitetele curat şi străcurat pun din nou accentul pe ideea de puritate) li se adaugă un element tardiv – „galbenii româneşti” – ca o dovadă a adecvării textului la noi realităţi economice. Urarea directă cuprinsă în ultimul vers al poeziei închide în mod fericit mesajul, dând acestuia rotunjimea firească prin convertirea interogaţiei retorice din primul vers („Ce te, gazdo, veseleşti?”) în urare optimistă: „Gazdă, să te veseleşti !”

Pentru demonstraţia noastră interesează mai mult partea centrală a textului care reproduce cu fidelitate însuşi obiceiul colindatului, aşa cum se desfăşura el în formele lui tradiţionale şi cum poate se mai desfăşoară şi astăzi pe aiurea. Astfel putem spune că textul colindatului este integrat în ceremonialul colindatului pe care îl reproduce: „Practica obiceiului colindatului devine ea însăşi fapt literar, obiect al colindei, iar elementele de ceremonial, cu o anumită semnificaţie magică în practica rituală străveche, devin şi ele nişte imagini simbolice”.[60]

Altfel zis, un asemenea text, plasat la începutul manifestării, are rolul de *a anticipa* desfăşurarea acesteia şi de a impune o anumită ordine a derulării evenimentelor. Presupunerea unei îndepărtate funcţii de iniţiere, a unui rit de iniţiere conservat în textul literar nu ni se pare cu totul hazardată.

Un alt aspect al relaţiei text literar – context ceremonial este dezvăluit de analiza oraţiei de conăcărie, din cadrul ceremonialului nupţial. Marcând unul dintre momentele esenţiale ale existenţei omului – căsătoria – nunta, prin structura şi actele rituale pe care le implică, se comportă ca un rit de trecere. Structura trisecvenţială a riturilor de trecere – perioada pregătitoare, trecerea propriu-zisă, integrarea în noua stare (cf. A. van Gennep) – este uşor detectabilă în ceremonialul nunţii, ale cărui acte se petrec toate în planul realităţii, iar participarea „actanţilor” – mirele şi mireasa – este conştientă şi activă.

Desprinzând din numeroasele descrieri ale obiceiului doar elementele care,

dincolo de diferențele regionale, zonale, locale, îl caracterizează (cunoştința tinerilor în ocaziile oferite de modul de viață tradițional, pețitul, înțelegerea părților, logodna, pregătirile pentru nuntă, nunta propriu-zisă cu mulțimea de acte si de practici care lasă să se întrevadă trecute funcții şi implicații magice, masa mare, în sfârşit, „calea primară" la o săptămână după eveniment[61] se obține un fel de model al ceremonialului, la care vom raporta ulterior textul literar al orației de colăcărie, tipul alegoric.

Adevărat spectacol popular astăzi, nunta mai păstrează, totuşi, alături de inevitabile aglutinări de dată mai mult sau mai puțin recentă, elemente ale tradiției, printre care şi poezia specifică ocaziei – orațiile (de iertăciune, a schimburilor, de colăcărie, la masa mare) şi cântecele ceremoniale (al miresei si al ginerelui, la bărbierit) în special.

Fiecăreia dintre aceste producții poetice îi este proprie o anumită funcție în raport cu care îşi modelează conținutul, se structurează. Prin orația de iertăciune tinerii – mai ales mireasa – îşi cer iertare de la părinți pentru eventualele greşeli săvârşite cât timp au stat acasă; orația schimburilor sau a darurilor se rosteşte în momentul când cei doi protagonişti îşi oferă reciproc daruri, constituindu-se într-un adevărat elogiu adus hărniciei şi priceperii fetei, ca şi calităților deosebite ale flăcăului; cea de la masa mare, cu un caracter mai improvizat, constituie un mod de stimulare a dărniciei mesenilor şi o formă de a le mulțumi pentru contribuția adusă la „demarajul" tinerei familii în noua viață, sub aspect economic. Atât ca funcție, cât şi ca realizare artistică orația de colăcărie (sau de conăcărie) se distinge față de toate celelalte tipuri; ea se rosteşte de către colăcar sau vornicul mirelui în momentul când ceata acestuia vine la casa miresei pentru a o lua şi a o duce la casa lui.

Textul pe care îl avem în vedere[62] se deschide cu o formulă tradițională şi, totodată, ceremonială de salut: „Bună dimineața / cinstiți socri mari!", a cărei funcție nu este numai de a stabili contactul dintre emisarii mirelui şi contrapartea lor de la casa miresei, ci şi de a ne introduce în atmosfera, în ținuta ceremonială (să notăm că pe tot parcursul nunții se salută cu „Bună dimineața!", reminiscență magică, desigur, dar cine mai înțelege astăzi sensul ei augural?), precum şi de *captatio benevolentia,* prin cele două epitete măgulitoare – cinstiți şi mari – atribuite părinților miresei, socrii mici, de fapt.

Răspunsul acestora se situează tot în limitele unei bune-cuviințe protocolare: „Mulțumim dumneavoastră / băieți militari". Partea a doua a formulei ar putea să surprindă la o lectură neatentă si neintegrată ceremonialului. De fapt „militari" este semnalul pe care textul îl trage pentru a ne avertiza asupra alegoriei care va începe, declanşată de întrebarea retorică, în cel mai pur înțeles al cuvântului, rostită de reprezentanții miresei. „Povestea" pe care o spune vornicul mirelui glăsuieşte despre un „tânăr împărat" care se pregăteşte pentru o vânătoare neobişnuită („de

dimineață s-a sculat, / fața albă şi-a spălat, / chica neagră-a pieptănat, / cu strai nou s-a îmbrăcat...”), despre ridicarea unei adevărate oştiri („două sute grăniceri, / o sută de feciori de boieri”) care pleacă la vânătoare „pe la răsărit de soare”. După o căutare aproape fabuloasă („alergarăm de vânarăm / munții cu brazii / şi cu fagii; / cerul cu stelele, / câmpul cu florile, / dealul cu podgoriile, / vâlcelele cu viorelele / şi satul cu fetele”) vânătorii descoperă o urmă ce nu poate fi descifrată de cei neinițiați. De fapt tentativele lor de a o identifica nu fac altceva decât să pregătească saltul din alegorie în realitatea ceremonială. Metafora „urmă de zână” se decodifică tot printr-o metaforă-simbol: „să-i fie împăratului cunună”, pentru ca apoi mesajul să devină din ce în ce mai clar, termenul metaforic trecând din mitologic („zână”) în terestru („căprioară”), iar termenul decodificant – din simbolic („cunună”) în real („soțioară”). Realul invadează pentru un moment povestirea prin prezența nunului cel mare, „cu grija în spinare” care, la rândul său, reîncifrează mesajul, păstrându-se în termenii de cod admişi, asimilând metaforic mireasa cu o „floricică frumoasă / şi drăgăstoasă”. Sunt trimişi şase „lipcani”, neguțători iscusiți, să ia floricica şi să o aducă la curtea „împăratului”. Miezul orației îl constituie tocmai acest moment al formulării cererii: „Acum ori floricica să ne dați / ori, de unde nu, de noi nu scăpați, / căci am venit cu târnăcoape de argint / să scoatem floricica din pământ, / s-o scoatem din rădăcină, / s-o sădim la împăratul în grădină, / ca acolo să înflorească, / să rodească, / locul să-i priească / şi să nu se ofilească”.

În această secvență stă, în fond, tot rostul orației: aceasta marchează momentul desprinderii tinerei fete de casa părintească, de ai săi, prolog al trecerii într-o nouă stare, necunoscută şi poate înfricoşătoare. Orația avea desigur menirea de a uşura această trecere, fiind zisă mai ales în beneficiul tinerei fete. Ea are totodată şi o funcție integratoare, deschizând în fața miresei o perspectivă luminoasă, asemenea celei din colinde şi, oricum, opusă celei din cântecul miresei. Momentul ceremonial cerea, impunea o astfel de atmosferă şi poezia a găsit mijloacele cele mai adecvate pentru a o crea.

Raportând acum poezia la obiceiul nunții – prezentat în datele lui esențiale mai sus – se poate constata că şi aceasta îl descrie, însă altfel decât o făceau caloianul şi colindul analizate mai înainte. Rostită într-unul din momentele esențiale ale ceremonialului, orația are în egală măsură un caracter retrospectiv şi anticipativ. Partea întâi reconstituie într-un fel ceremonialul, înveşmântându-l în haina alegoriei. Este o alegorie necesară, impusă de semnificația momentului dat în ansamblul obiceiului. Se poate constata că, pe măsură ce faptele relatate se apropie de prezent, alegoria păleşte lăsând loc din ce în ce mai ferm realității. Singurul personaj care îşi ascunde până la sfârşit identitatea sub o metaforă altminteri transparentă este mirele, mereu evocat ca „tânărul nostru împărat”, în schimb „zâna”, „căprioara”, „floricica” devine după rostirea cererii „cinstita mireasă” de la

care colăcarii aşteaptă tradiționalele daruri (suntem în planul realității ceremoniale, desigur): „şase pahare de vin, / şase mahrame de in”. Aluziile transparente la realitatea ceremonială continuă; se anticipează astfel asupra pregătirilor pentru masa mare – „să aveți buți cu vin, / care cu fân, / boi graşi, / claponaşi, / vaci lăptoase, / fete frumoase; / să mai aveți, socri mari, / şi lăutari...”. Tonul solemn, uşor arogant al solilor „împăratului”, din prima parte a orației, face loc unuia glumeț, de hârjoană, deşi se spun în continuare lucruri serioase. Gravitatea momentului ruperii tinerei fete de casa părintească este deliberat dat uitării, cel puțin în aparență, lăsând loc bunei dispoziții care va domina nunta până la sfârşit. Aşa cum s-a observat, „orația de colăcărie, judecată după natura tematică a constituenților structurii sale, poate fi considerată o sinteză a întregului obicei de nuntă (subl. aut.): motivul pețitului (alegoria), alegerea miresei (soției), trimiterea colăcerilor, înfruntarea celor două tabere (ca moment ceremonial), trecerea de la o stare la alta, descrierea alaiului de nuntă, petrecerea etc. sunt tot atâtea aspecte importante ale ceremonialului de nuntă”. [63] Doar că această sinteză nu se realizează la modul descriptiv pur, ci implică un profund proces de poetizare, metaforele şi simbolurile constituindu-se într-o alegorie care se descifrează numai prin raportarea la ceremonialul descris. Nu trebuie să stăruim mai mult asupra acestui aspect particular al relației textului poetic cu ceremonialul pe care îl însoțeşte. S-a văzut, deci, că poezia apare într-un moment bine definit al manifestării ritual-ceremoniale şi o descrie fie la modul propriu, direct (caloianul), fie operând o transgresare a magicului în simbolic (colindul de fereastră), fie metaforizând (alegorizând) realitatea (orația). Un caz particular al acestei relații îl poate constitui cântecul zorilor din ceremonialul de înmormântare, care reface desfăşurarea acestuia fără a respecta ordinea secvențială reală. O cuprinzătoare analiză a materialului întreprinde Mihai Pop în studiul magistral **Mitul marii treceri** din care cităm câteva observații direct referitoare la problema în discuție: „Unitate clar structurată, cântecul zorilor apare pe plan sintagmatic ca o înseriere de segmente grupate în doi constituenți principali – cele două părți analizate. Secvența segmentelor nu corespunde secvenței actelor din ceremonialul real pentru că este dictată de legile interne ale modelului poetic”.[64]

În alte cazuri, relația textului folcloric cu ceremonialul (ritul) se poate ipostazia şi astfel: *poezia* însoțeşte ritul pe toată desfăşurarea lui; şi îl descrie sau cel puțin îl comentează. Situația îşi găseşte exemplificarea în poezia descântecelor, respectiv în practica descântatului. Argumentul cel mai elocvent în demonstrația pe care o încercăm ne este oferit de un excelent film realizat de cercetătorul Radu Răutu de la Institutul de Etnologie şi Dialectologie din Bucureşti intitulat **Desfăcutul**. Filmul reconstituie cu o extraordinară atenție şi în spiritul celei mai depline autenticități o străveche practică magică, un fel de medicație împotriva efectelor altei practici, negative de data aceasta, „făcătura”.

Ca rit de însănătoşire descântatul intervenea în momentul când în existenţa individului se producea o dereglare, un dezechilibru, funcţia practicii şi a poeziei care o însoţeşte fiind de a înlătura cauzele răului, de a reface starea iniţială, de a reduce normalitatea. În cazul descântecului de „desfăcut", aşa cum îl înfăţişează pelicula sus-menţionată, poezia însoţeşte practica pe tot parcursul ei, numeşte actele executate de descântătoare şi indică sau sugerează efectele dorite. Dominanta acestui tip de descântec este extraordinarul sincretism gest-text, uimitoarea suprapunere a cuvântului cu actul (gestul). Este greu să descriem aici întreaga desfăşurare a ritului, extrem de complex de altfel, de aceea vom desprinde doar câteva elemente spre exemplificare.

În scopul înlăturării forţei malefice, a agentului răului, în virtutea principiului „exhaustării", descântătoarea procedează la o serie de „presiuni" asupra acestuia, lovindu-l cu maiul, tăindu-l cu toporul, înţepându-l cu cuţitul, împungându-l cu furca etc. Fiecare dintre aceste moduri de „persuadare" a forţei malefice este însoţit de versuri care le verbalizează, numindu-le fie anticipativ, ameninţător: „Ieşi duh necurat, / duh împieliţat / cu lucrul rău amestecat, / Că de nu-i ieşi şi de nu-i pieri / cu maiul te-oi zdrobi, / cu toporul te-oi tăie / cu cuţitul te-oi giunghie, / cu furca te-oi împunge, / cu furcuţa te-oi străpunge, / cu foarfecele te-o dumica, / pe fereastră te-oi arunca...", fie negându-le sensul real, direct şi trimiţând la sensul magic al acestora. Astfel descântătoarea „întoarce" la propriu cămaşa „pacientei", o bate, o taie, loveşte cărbunii din vatră, stupeşte lucrurile din jur, în care şi-ar găsi agentul prezumtiv al răului sălaşul, şi are grijă să trimită, prin cuvânt, la eficienţa pe care o urmăreşte: „Eu nu întorc cămaşa / da' întorc giunghiturile şi săgetăturile; / eu nu bat cămaşa / da' bat făcătura; / eu nu stupesc cărbunii / da' stupesc făcătura... etc.".

Trebuie să menţionăm că tipul de relaţie text-act descris mai sus este valabil numai pentru o anumită categorie de descântece, nu pentru întreaga clasă a poeziei riturilor de însănătoşire.

Pe de altă parte, poezia *pluguşorului,* practicată cu prilejul obiceiurilor de Anul Nou, prezintă o situaţie particulară a raportului în discuţie. Ea nu mai descrie ritul în a cărui componenţă intră, ci reconstituie verbal practica agrară a cultivării grâului de la arat şi semănat până la seceriş, treierat, măcinat, făcutul pâinii. Se poate spune că în acest caz *poezia descrie o anumită realitate şi o ritualizează.* Deşi muncile câmpului sunt relatate cu o deosebită exactitate încât o funcţie iniţiatică, de „memento", de „mic tratat de agrotehnică" observată de mulţi comentatori este pe deplin posibilă şi este susţinută chiar de formele arhaice ale poeziei înseşi, rostul ei nu se reduce totuşi la aceasta. Schimbarea datei de practicare a obiceiului, transplantarea lui de primăvara la începutul anului calendaristic, în miezul iernii pe meleagurile noastre, a determinat – credem – acest

proces de ritualizare a realității în poezie. În ambele tipuri de pluguşor – transilvănean şi moldo-muntean – se simte o atmosferă solemnă, deosebită, ceremonială. Plecarea la arat, gest în ultimă instanță foarte normal, este precedată de o suită de acte rituale, conservate ca atare în text: „Într-o joi *de dimineață* / s-a sculat badea din față, / *dimineața* s-a sculat, / *pe ochi negri s-a spălat,* iar soția dumisale / *prea cinstita gazdă mare* / un ştir alb în mâini i-a dat / şi s-a şters pe mâini curat (...) chica neagră-a pieptănat / în strai nou s-a îmbrăcat, / la icoane *s-a-nchinat* etc.” Expresiile subliniate atestă tocmai ceremonialitatea momentului, insistând pe ideea de puritate şi de purificare, de noutate, de început. Nici actul final – făcutul pâinii – nu este lipsit de o notă deosebită, cu certe implicații rituale. Cea care face pâinea este o babă „bătrână şi slabă / babă din cele bătrâne / care ştiu rândul la pâine” unde simțim o evidentă trimitere la ideea de tradiție, de continuitate, dar şi la aceea de puritate, de ins ales, deosebit, unic.

Un ultim cuvânt despre poezia colindelor; categorie bogat reprezentată în folclorul românesc, colindele înfățişează o situație deosebită din perspectiva raporturilor lor cu ritualul. Ne referim desigur la colindele laice propriu-zise care, cum se ştie, alegorizează realitatea şi o proiectează asupra beneficiarului, exercitându-şi în acest fel funcția de urare, primordială. Nu vom stărui cu analiza asupra acestei categorii considerând că orice exemplu am lua în discuție (colinde de gospodar, de flăcău, de fată, profesionale etc.) asertiunea de mai sus ar fi verificată.

De altfel, toate cele expuse până aici nu reprezintă altceva decât nişte posibilități de a privi relația textului folcloric cu actul folcloric global. Discuția a fost limitată, deliberat, la un singur aspect al acestei relații – raportul poeziei cu ritualul – deşi în realizarea actului folcloric global sunt implicate fără îndoială şi alte elemente (mituri, credințe etc.). Valabile nu numai la nivelul exemplelor citate, observațiile de mai sus se pot extinde şi asupra altor categorii ale poeziei obiceiurilor. De data aceasta limitarea este necesară, atâta timp cât nu a fost adusă în discuție şi poezia nelegată de obiceiuri; probabil nici nu ar fi servit demonstrației. Ceea ce nu înseamnă că textele din această categorie – balade, basme, doine – nu pot fi supuse unei astfel de analize integratoare, globale, pe care cercetările ulterioare o vor realiza.

NOTE

1. R. Wellek-A. Warren, **Teoria literaturii**, E.L.U., Buc., 1967, p. 187.
2. Northrop Frye, **Anatomia criticii**, Edit. Univers, Buc., 1972, p. 14.
3. R. Wellek-A. Warren, **op. cit.**, p. 189.
4. S. Iosifescu, **Configurație şi rezonanțe**, Edit. Eminescu, Buc., 1973, p. 91 — 131.
5. Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, în vol. **Arta populară şi relațiile ei**, Edit. Minerva, Buc., 1970, p. 19.
6. L. Blaga, **Elogiu satului românesc** (extras), 1937, p. 16.
7. I. M. Lotman, **Studii de tipologie a culturii**, Edit. Univers, Buc. 1974, p. 18.
8. Idem, p. 20.
9. Idem, p. 28.
10. Idem, p. 30.
11. Idem, p. 33.
12. Idem, p. 36.
13. Idem, p. 38.
14. Ibid.
15. R. Niculescu, **Considerații pe marginea anonimatului creației populare**, în R.E.F., nr. 4—5, 1964, p. 351.
16. cf. Al. I. Amzulescu, **Cântece bătrâneşti**, Edit. Minerva, Buc., 1974, p. XXVI.
17. C. Brăiloiu, *Versul popular românesc cântat*, în **Opere**, vol. I. Edit, Muzicală, Buc., 1967, p. 18.
18. Idem, p. 21.
19. Idem, p. 18.
20. Idem, p. 75; pentru consecințele acestei relații asupra rimei vezi N. Constantinescu, **Rima în poezia populară românească**, Edit. Minerva, Buc., 1973, p. 77.
21. cf. C. Brăiloiu, **op. cit**., p. 79; vezi şi N. Constantinescu, **op. cit**., p. 83—92.
22. B. Eihenbaum, *La théorie de la méthode formelle* (1925), în vol **Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, presentes et traduits par Tzvetan Todorov**, Paris, 1965, p. 37; vezi şi trad. rom. recentă, B. M. Eihenbaum, Teoria „metodei formale”, în vol. **Ce este literatura? Şcoala formală rusă,** Antologie şi prefață de Mihai Pop, Note bibliografice şi indici de Nicolae Iliescu si Nicolae Roşianu, Edit. Univers, Buc., 1983, p. 43.
23. P. Bogatârev-R. Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, în vol. **Donum Natalicium Schrijnen, Nijemengen-Utrecht**, 1939, p. 900—913; republicat în R. Jakobson, Selected Writtings, IV, The Hague, Paris, 1966 şi în P. Bogatârev, **Voprosi teorii narodnogo iskusstva,** Moskva,

1971; vezi şi trad. rom. P. G. Bogatârev-R. Jakobson, *Folclorul ca formă specifică a creației*, în vol. **Ce este literatura?** Edit. Univers, Buc., 1983, p. 462—472. 24 Idem, p. 465 (in trad. rom.)
24. Idem, p. 465 (în trad. rom.)
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. Ibid.
29. Ibid.
30. M. Pop, **Caracterul formalizat al creațiiior orale, în Secolul 20,** nr.5, 1967, p, 157; vezi şi M. Pop-P. Ruxăndoiu, **Folclor literar românesc,** E.D.P., Buc., 1976, p. 78-97.
31. P. Bogatânev-R. Jakobson, *art. cit.,* **loc. cit.,** p. 470.
32. cf. Cl. Lévi-Strauss, **Le Cru et le Cuit,** Plon, Paris, 19.f,4, p. 205. 33 M. Pop, art cit., p. 156.
34. M. Pop-P. Ruxăndoiu, **op. cit.,** p, 91.
35. S. Ispas-D. Truță, **Propuneri pentru catalogul liricii orale româneşti,** în R.E.F., tom. 19, nr. 2, 1974, p. 115.
36. D. Caracostea-Ov. Bârlea, **Problemele tipologiei folclorice,** Edit. Minerva, Buc., 1971, p- 32.
37. Alan Dundes, **The Morphology of North American Indians Folktales**, F.F.C., 195, Helsinki, 1964.
38. Gh. Vrabie, **Folclorul. Obiect – principii – metodă - categorii,** Edit. Academiei R. S. România, Buc., 1970, p. 140; în ceea ce priveşte conceptul de *non-variante* acesta este concretizat într-o altă lucrare a autorului în care se citează mai multe variante ale **Mioriței** care „reproduc în întregime ori quasitotal arhetipul descoperit de Al. Russo şi publicat de V. Alecsandri. Nu ne putem opri asupra lor, fiind reluări aidoma ale arhetipului. Multe dintre ele sunt vizibile memorizări, simple reproduceri ale poemei după manuale, informatorii fiind ori elevi ori absolvenți ai diferitelor şcoli" (Gh. Vrabie, **Poetica Mioriței,** Edit. Academiei R S. România, Buc., 1984, p. 132-133).
39. Ovid Densuşianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles,* în vol. **Viața păstorească....** E.P.L., Buc. 1966, p. 50.
40. Al. Dima, **Arta populară şi relațiile ei,** Edit. Minerva, Buc., 1971, p. 149.
41. Tudor Vianu, **Estetica**, E.P.L., Buc., 1968, p. 187.
42. A. M. Hocart, **The Life-giving myth,** London, 1952.

43. R. Wellek-A. Warren, **Teoria literaturii,** E.L.U. 1967, p. 265.
44. Cl. Lévi-Strauss, *Religions comparées des peuples sans écriture*, în **Problèmes et méthodes d'histoire des religions,** Paris, 1968.
45. V. I. Propp, **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,** Edit. Univers, Buc., 1973, p. 21.
46. Cl. Lévi-Strauss, **Antropologie structurale,** Plon, Paris, 1958 ; vezi trad. rom. **Antropologia structurală,** Edit. Pollitică, Buc., 1978, p. 252.
47. idem, **L'Homme Nu,** Plon, Paris, 1971, p. 571.
48. idem, **Le Cru et le Cuit,** Plon, Paris, 1964, p. 343.
49. Mihai Pop, **Considerații etnografice şi medicale asupra călşului oltenesc** (extras), Institutul de Igienă şi Sănătate Publică, Buc., f.a., p. 222.
50. Pentru detalii şi bibliografie vezi N. Constantinescu, **Fişe pentru un dicționar de folclor** (III), în A.U.B., **Limba şi lit. română,** anul XXXII, 1973, p. 18-20.
51. P. Ruxăndoiu, **Formele descriptive ale poeziei riturilor agrare,** „A.U.B.", Seria ştiințe sociale-filologie, vol. 28, anul XII, 1963, p. 120.
52. Dumitru Pop, *Pluguşorul-sinteză folclorică românească,* în **Studii şi comunicări,** I, Sibiu, 1982, p. 155.
53. Vezi de ex. T. T. Burada, **O călătorie în Dobrogea,** Iaşi, 1880, idem, **Istoria teatrului în Moldova,** vol. I, Iaşi, 1915; L-A. Candrea, *Caloianul* în vol. **Iarba fiarelor,** Buc., 1928; G. Ivănescu, O *influență bizantină sau slavă în folclorul românesc şi în limba română: caloianul,* în **Folclor literar,** vol. I. Timişoara, 1967.
54. Cf. W. Ljungman, **Traditionswanderungen Euphrat-Rhein,** F.F.C., Helsinki, 1938.
55. Pentru bibliografia problemei vezi D. Pop, *Contribuții. la studiul Caloianului*, în **Studii şi comunicări,** Sibiu, 1981, p. 7-26; N. Constantinescu, **Fişe pentru un dicționar de folclor,** (III), în A.U.B., **Limba şi lit. română,** anul XXXII, 1983, p. 17-18.
56. Cl. Lévi-Strauss, **Gândirea sălbatică,** Edit. Ştiințifică, Buc., 1970, p. 175.
57. **Sub zare de soare. Folclor poetic din comuna Oltina.** Culegere şi studiu introductiv de N. Constantinescu şi V. Gusciac, CJCES, Constanța, 1973, p. 119-120.
58. I. M. Lotman, **Lecții de poetică structurală,** Edit. Univers, Buc., 1970, p. 42.
59. vezi în acest sens Ov. Bârlea, **Colindatul în Transilvania,** în A.M.E.T. (1965-1967), Cluj, 1969; idem, **Folclorul românesc I**, Edit. Minerva, Buc., 1981; C. Mohanu, **Colindatul în Țara Loviştei,** în R.F.F, tom. 15, nr. 4-5-6, 1970; Traian Herseni, **Forme străvechi de cultură populară românească,** Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1977; pentru latura comparativă vezi Petru Caraman,

Colindatul la români, slavi şi la alte popoare, Edit. Minerva, Buc., 1983.
60. Marian Buga, **Tipuri de structuri compoziționale în colindele româneşti,** în R.E.F., tomul 14, nr.1, 1969, p. 51.
61. Vezi de ex. S.Fl. Marian, **Nunta la români,** Buc.,1890.
62. G. Dem. Teodorescu, **Poezii populare române,** Buc., 1885, p. 173 şi urm.
63. Marin Buga, *Structura compozițională – criteriu de diferențiere a genurilor populare*, în **Folclor literar,** vol. II, Timişoara, 1968, p. 148.
64. Mihai Pop, *Mitul marii treceri,* în **Folclor literar,** vol. II, Timişoara, 1968, p. 87.